DINÂMICAS DO PATRIMÓNIO ARTÍSTICO
CIRCULAÇÃO, TRANSFORMAÇÕES E DIÁLOGOS
Clara Moura Soares | Vera Mariz
(eds.)
BOM LEILÃO
DAS
Magnificas mobilias, livraria e mais objectos de uso, ornamentação e de arte, que guarnecem as salas, casa de jantar, escriptorio, quartos de cama e de vestir, e mais dependencias de
TODA A CASA
Rua da Estrella, 45
Hoje, 30 do corrente e dias seguintes ao meio dia
SOB A DIRECÇÃO DE
JOSÉ DOS SANTOS LIBORIO
Proprietario-gerente da
EMPREZA LIQUIDADORA—SALÃO DE VENDAS
Distribuem-se catalogos no acto do leilão.
Com auctorisação do ex.mo senhorio se trespassa a casa, bem como se vende, caso convenha, a quem ficar com a casa, uma estufa para plantas, chalet para viveiro de aves e mais ornamentações do magnifico jardim.
ARTIS
INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE
FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE LISBOA

DINÂMICAS DO PATRIMÓNIO ARTÍSTICO

CIRCULAÇÃO, TRANSFORMAÇÕES E DIÁLOGOS

DINÂMICAS DO PATRIMÓNIO ARTÍSTICO

CIRCULAÇÃO, TRANSFORMAÇÕES E DIÁLOGOS

CLARA MOURA SOARES | VERA MARIZ (EDS.)

TÍTULO

Dinâmicas do Património Artístico. Circulação, Transformações e Diálogos

COORDENAÇÃO CIENTÍFICA

Clara Moura Soares

Vera Mariz

PAGINAÇÃO

Carolina Grilo

ISBN

978-989-20-8793-1

DATA DE EDIÇÃO

outubro de 2018

EDIÇÃO

ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Alameda da Universidade

1600-214 Lisboa

Telf. 217 920 000 Ext.: 11400

E-mail: artis@letras.ulisboa.pt

No presente volume foi da livre escolha dos autores a utilização ou não do Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990.

Organização

Apoio

Patrocínios

Índice

Editorial

As problemáticas relacionadas com as Ciências do Património e os Mercados de Arte têm sido amplamente privilegiadas no âmbito das atividades desenvolvidas pelo grupo de investigação *Patrimonium* do ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Em 2018, quando se comemora o "Ano Europeu do Património Cultural", o Congresso *Dinâmicas do Património Artístico – Circulação, Transformações e Diálogos* pretende ser uma plataforma de reflexão e discussão acerca de temáticas de grande atualidade e pertinência. Neste contexto de apreciação e comemoração do património cultural, da sua eloquência e capacidade de convocar memórias e instigar relações, pretendemos colocar a tónica em três aspetos indissociáveis do potencial e fragilidades dos bens artísticos: a sua circulação, transformações e diálogos, desde os tempos mais recuados até à atualidade.

As dinâmicas de circulação de obras de arte nos mercados nacionais e internacionais constituem presentemente um tema de investigação de crescente vitalidade, entendendo-se a identificação de proveniências, fruições e protagonistas envolvidos nestes percursos, como elementos fundamentais para a valorização ou salvaguarda do património artístico. Os catálogos de exposições ou leilões, fotografias e periódicos, entre outras fontes documentais, a par dos recursos potenciados pelas novas tecnologias de informação e comunicação, assomam-se neste contexto como instrumentos de manifesto interesse para a reconstituição e revisitação de uma obra de arte, de coleções ou espaços esquecidos/perdidos/transformados, contribuindo deste modo para a recuperação ou estabelecimento de novos diálogos.

Por outro lado, o caráter de mobilidade temporal e/ou espacial do património surge frequentemente associado a transformações material ou imaterialmente impactantes, caso de intervenções de conservação ou restauro mas, também, de atos de destruição ou descontextualização suscitados por motivações ou acontecimentos políticos, religiosos, económicos e culturais, que atingem tanto bens móveis como imóveis. Em alguns casos, estas transformações constituíram ou constituem verdadeiros crimes de lesa património, uma categoria na qual se enquadra uma problemática distinta, mas igualmente pertinente no contexto dos mercados de arte, a questão das falsificações.

Neste contexto, a presente publicação reflete os contributos de quase sete dezenas de investigadores, portugueses, brasileiros e também espanhóis, que prontamente responderam ao repto lançado através de uma chamada de artigos, apresentando propostas de comunicação e *posters* enquadrados nos subtemas então estabelecidos:

- circulação de obras de arte e o seu consumo;
-reconstituição e revisitação de obras de arte, coleções, espaços museológicos ou monumentos históricos;
- os catálogos de arte;
-transformações materiais e imateriais do património histórico-artístico;
reproduções e falsificações de obras de arte.

Os resultados das investigações, apresentados ao longo de três dias, entre 1 e 3 de outubro de 2018, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, traduzem-se num volume substancialmente rico, tanto em qualidade, como na diversidade dos espectros de abordagem, permitindo alimentar um debate profícuo sobre questões da maior atualidade no domínio das múltiplas dinâmicas inerentes ao património artístico. Das coleções aos agentes de mercado, dos catálogos às exposições, da conservação à transformação, das cópias às falsificações, da reconstrução à "migração", da formação artística aos estudos de história da arte, dos materiais às técnicas, também se enfatiza a importância da valorização e divulgação da arte e do património, num âmbito cronológico que se estende da época moderna à contemporaneidade, abrangendo domínios tão amplos como a pintura, a escultura, a ourivesaria, a porcelana, os azulejos, a arquitetura ou os espólios de artistas.

A elevação científica dos trabalhos que temos o ensejo de disponibilizar *online*, em acesso aberto, para todos os que se interes-

sam pelos temas e problemáticas tratados, só foi possível graças à rigorosa colaboração dos autores e à exigência de uma distinta Comissão Científica constituída por Ana Calvo (UCM/FBA); Fernando Grilo (ARTIS – IHA/FLUL); Gonçalo Vasconcelos e Sousa (Escola das Artes da UCP CITAR-EA-UCP); Lúcia Rosas (DCTP-FLUP/CITCEM); Maria João Neto (ARTIS – IHA/FLUL); Maria Leonor Botelho (CITCEM/DCTP-FLUP); Marize Malta (EBA-UFRJ); Miguel Faria (UAL); Nuno Correia (NOVA LINCS e DI, FCT/NOVA); Paulo Simões Rodrigues (CHAIA - UE); Pedro Flor (UAb/IHA-NOVA/FCSH); Pedro Lapa (ARTIS – IHA/FLUL); Rosário Salema de Carvalho (Az – Rede de Investigação em Azulejo, ARTIS - IHA/FLUL); Vítor Serrão (ARTIS – IHA/FLUL). A todos expressamos a nossa maior gratidão.

CLARA MOURA SOARES

VERA MARIZ

Los tratados de Poleró y Macedo, y la transformación de la profesión en conservación-restauración en España y Portugal

ANA CALVO

Doctora en Bellas Artes / Profesora Titular de los estudios de Conservación y Restauración en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid / ancalvo@ucm.es

RESUMEN:

con este artículo se pretende situar el inicio de la profesión moderna del conservador-restaurador a mediados del siglo XIX relacionando este inicio con el papel desempeñado por los tratados especializados de Macedo en Portugal y de Poleró en España. Asimismo se tiene en cuenta el contexto de otros similares en Europa. Al mismo tiempo se detalla la evolución paralela de las situaciones profesionales en ambos países hasta la actualidad. Sin embargo, a pesar de las similitudes y concordancias en este mismo espacio peninsular, se detectan algunas peculiaridades como la mayor influencia atlántica en Portugal, en contraste con un mayor influjo de los países mediterráneos en España.

PALABRAS CLAVE:

Conservador; Restaurador; Tratados; Macedo; Poleró.

LOS TRATADOS DE RESTAURACIÓN DEL SIGLO XIX

Podríamos situar el inicio de la profesión moderna del conservador-restaurador en el siglo XIX, con la edición de tratados específicos sobre este ámbito, aunque existen noticias anteriores de materiales y recetas aplicadas en los tratamientos de las obras de arte, pero estas aparecen en tratados artísticos, documentos fragmentarios (cartas, informes, etc.), libros de secretos, enciclopedias y otras recopilaciones no específicas en materia de restauración.

De finales del siglo XVIII se conservan numerosas memorias de los trabajos de François-Toussaint Hacquin en los que detalla sus procedimientos sin ocultar ningún detalle ni de los materiales ni de las técnicas empleadas, fiel al espíritu de la Luces. Llegó incluso a redactar un tratado de tipo artístico del que solo quedan fragmentos recogidos posteriormente (Philippe 2008). A través de ellos se revela, además del gran artesano que fue, un teórico consciente de la importancia de la conservación y con deseos de convertir la restauración en una verdadera profesión especializada.

Dentro del ambiente ilustrado que ambicionaba considerar científicos los conocimientos de todos los ámbitos, surgen en Europa, en el siglo XIX, los tratados de restauración. Así son publicados en Alemania los primeros, de los cuales el más conocido es el de Christian Köster considerado el primer tratado editado en Europa, que se publica en tres cuadernos sucesivos en 1826, 1827 y 1830 (Étienne, 2017: 53).

También en la primera mitad del siglo XIX, en Inglaterra, T.H. Fielding publica en Londres, en 1839, su tratado *On painting in oil and water colours, for landscape and portraits, including the preparation of colours, vehicles, oils, &c., method of painting in wax, or encaustic: also on the chemical properties and permanency of colours, and on the best methods of cleaning and repairing old paintings, &c.: illustrated with plain and coloured plates*; y, en 1847, *The knowledge and restoration of old paintings; the mode of judging between copies and originals* (Carvalho, 2013: 36).

En Italia, Giovanni Battista Cavalcaselle publica, en 1863, *Sulla conservazione dei monumenti ed oggetti di belle arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, donde entre otros asuntos propone una formación específica para la restauración, estudiando las obras antiguas y haciendo reproducciones o facsímiles para entender las obras en toda su profundidad, y reclama para dicha formación el apoyo de un profesor de química. Pero, los tratados propiamente de restauración más relevantes del panorama italiano serán los de Ulise Forni, *Manuale del pittore restauratore* (1866), y Giovanni Secco-Suardo, *Manuale ragionato per la parte meccanica del Arte del restauratore dei dipinti* (1866), edición reducida que posteriormente sería publicada íntegramente por Hoepli, en 1894, con el título de *Il restauratore dei dipinti*.

Pettenkofer hizo público, en 1870, su novedoso método de la regeneración de los barnices, y Giuseppe Uberto Valentinis, entre 1873 y 1892, difundió también en Italia esta nueva metodología y sus amplias aplicaciones.

Aunque el tratado de Bedotti se editó en Paris en 1837, este estaba claramente orientado al mercado de los anticuarios con prácticas calificadas por otros como poco ortodoxas (Perusini 2010). Por ello, en Francia, el de Horsin Déon se considera el primer tratado francés, *De la conservation et de la restauration des tableaux* (1851), que le hará famoso en toda Europa. Y, en 1890, Oscar-Edmond Ris-Paquot, edita la *Guide pratique du restaurateur-amateur de tableaux, gravures, dessins, pastels, miniatures, etc. reliures et libres, suive de la maière de les entretenir en parfait état de conservation*, obra que firma como "Artiste-Peintre".

Cabría destacar en este contexto los trabajos de Giuseppina Perusini comparando tratados en Europa a mediados del siglo XIX: Köster 1827-30, Poleró 1853, Horsin-Déon 1851 (Perusini 2010).

Todos estos tratados denotan un gran interés por las técnicas artísticas que vinculan con la conservación de las obras, así como también se exponen en muchos casos los peligros de las falsificaciones y fraudes, tanto en pinturas como en grabados.

Portugal y España

En este ambiente también la península ibérica seguirá la misma tendencia. El tratado de Manuel de Macedo, *Restauração de Quadros e Gravuras*, que firma como Conservador do Museu Nacional de Bellas-Artes, es publicado en 1885. Según afirma el propio autor en diversas ocasiones, declara admirar y seguir muy de cerca el tratado francés de Paquot, pero no sabemos como conoció Macedo la obra francesa o si existió una posible relación entre ellos, ya que la publicación de la obra del portugués se adelanta en la fecha de edición. En los dos casos se aborda no solo la restauración de pinturas, sino también las obras en papel a las que dedican ambos una gran parte de su contenido. En el caso del portugués también se ha querido ver su analogía con el autor inglés Maurice James Gunn, que publicó mas tardíamente, en 1911, la obra titulada *Print restoration and Picture cleaning – an illustrated practical guide to the restoration of all kinds of prints, together with chapters on cleaning water-colours, print "fakes" and their detection, anomalies in print values and prints to collect* (Carvalho 2013).

En España, Vicente Poleró y Toledo editó, en 1853, *El Arte de la Restauración. Observaciones relativas a la restauración de cuadros* (1973) y, posteriormente, en 1886, un *Tratado de la Pintura en General*, en el que incluyó una parte dedicada a la restauración donde describe los tratamientos de los soportes, el forrado y el traspaso, a los que no aludía en el primer libro. Como se puede observar, la fecha de publicación se sitúa justo a mitad de siglo y se anticipa a muchas de las obras citadas en Europa. Es posible que el primer tratado respondiese a la diferenciación existente en ese momento entre restauración artística y restauración mecánica que incluía los aspectos relativos al tratamiento de los soportes, por lo que prácticamente aborda, en exclusiva, las cuestiones relativas a los tratamientos de la capa pictórica. Preocupado por la especialización considera que primero era necesaria una formación artística, complementada después con las "artes" de la restauración. Esta obra supuso un enorme avance en el concepto y forma de abordar los trabajos y en la reivindicación de una formación especializada en España. Su legado sirvió de base metodológica para los trabajos llevados a cabo en conservación y restauración, en el ámbito de la pintura, tal vez hasta mediados del siglo XX.

Posteriormente, Mariano de la Roca y Delgado difundirá, en 1871, su tratado *Francisco Pacheco: Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas. Extractado y enriquecido con un tratado nuevo para saber limpiar y restaurar las pinturas sobre lienzo, madera, cobre y piedra*. Y, en 1880, *Compilación de todas las prácticas de la pintura, desde los antiguos griegos hasta nuestros días*, con un apartado dedicado a la limpieza, forración y restauración de cuadros. En este último incluye la receta de la gacha y el modo de realizar una forración, así como también el traslado de tabla a lienzo, aunque en general sigue fielmente a su antecesor Poleró.

Analizando someramente los tratados de Macedo y Poleró se pueden apreciar algunas cuestiones que nos llevan a vincular al portugués no solo con Francia sino con tendencias atlánticas, mientras que el caso de Poleró se podría asimilar mucho más a Italia y por lo tanto a una corriente mediterránea. Todo ello sin excluir las múltiples influencias y conocimientos que en esos momentos circulaban por toda Europa. En el caso de Poleró ese hecho ya ha sido apuntado por Perusini como una hipótesis al considerar que Manuel Napoli pudo introducir en España las técnicas italianas (Perusini 2010: 21).

Los métodos en los que difieren ambos tratadistas de una manera mas clara son por un lado los relativos a los tratamientos de los soportes, y después en los materiales de estucado y reintegración. Macedo, siguiendo la tradición francesa, propone el traspaso del soporte cuando se encuentra en muy mal estado, sin hacer referencia al reentelado, calificando esta operación como "un arte dentro del arte". Sin embargo, Poleró ya cita el reentelado como solución ideal para los soportes de lienzo deteriorados, y detalla el tratamiento en su segunda publicación.

También varían las propuestas sobre los materiales de estucado, proponiendo Macedo el sistema de Paquot de colores al pastel con los tonos de la zona a retocar, desechos y disueltos en "grude" mejor que en cola (o tam-

bién "grude" disuelto al baño maría y añadir "alvaiade de Hespanha"). Mientras que Poleró propone, según la tradición mediterránea, una mezcla de yeso y cola que se puede colorear con negro de huesos o polvo tipográfico, y sobre la que es posible imprimir la textura de la tela.

En los materiales de reintegración se aprecia asimismo una gran divergencia, aunque ambos practican el mimetismo acorde con la época. Macedo insiste en evitar usar el barniz como aglutinante de los colores y sugiere usar el óleo haciendo los tonos un poco más claros pues con el tiempo se sabe que oscurecen. Sin embargo, Poleró es un defensor a ultranza de usar los colores con barniz de almáciga, utilizando dos fases en dicho proceso por medio de veladuras.

Es interesante constatar como esas tradiciones técnicas de los tratados del siglo XIX se han mantenido en algunos casos durante gran parte del siglo XX, como por ejemplo en los materiales de reintegración, en Portugal utilizando el óleo (eliminando en lo posible el aceite) y, en España, los colores al barniz. Nos ha interesado destacar estos aspectos por la vinculación atlántica que pretendemos atribuir a Portugal, frente a la influencia mediterránea que se detecta de forma más acusada en gran parte de España, y que se puede aplicar a muchos otros ámbitos (Calvo 2006).

TRATADO

LA PINTURA

EN GENERAL

COMPRENDE LAS REGLAS MÁS IMPORTANTES

DON VICENTE POLERÓ

RESTAURADOR QUE FUÉ DEL REAL MUSEO DE PINTURA

MADRID

ARTE

RESTAURACION.

por

Individuo de la Sala de Restauracion del Real Museo de Pinturas y escultura de S. M.

MADRID:

IMPRENTA A CARGO DE M. A. GIL,

calle de los Estudios, 9.

1853.

BIBLIOTHECA DO POVO

E DAS ESCOLAS

CADA VOLUME 60 REIS

RESTAURAÇÃO

QUADROS E GRAVURAS

MANUEL DE MACEDO

DAVID CORAZZI, EDITOR

Portadas de los tratados de Macedo y Poleró

LA PROFESIÓN Y LA FORMACIÓN ESPECIALIZADA

Los que estudiamos en los primeros centros especializados en esta formación creados en España en torno a los años 70, aprendimos de la tradición de los métodos empleados desde Poleró, como los entelados con pasta de harina y cola, y las reintegraciones con colores al barniz. Contábamos entonces con información y acceso bibliográfico muy limitado. Los congresos de conservación-restauración eran nuestra mejor fuente para estar al día.

La formación, generalmente optativa, en materia de conservación y restauración se había introducido, en los años cuarenta, en las Escuelas de Bellas Artes en España, en respuesta a la preocupación por una educación especializada. Después se irá modificando hasta la especialidad en función del paso a la universidad de estos estudios. Pero, será la creación del Instituto Central de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Arqueología y Etnología (ICCR), en 1961, el hecho que marcará el nacimiento de la especialidad en España (Vicente 2013: 128). Vinculada al Instituto se creaba la primera Escuela de Procedimientos y Arte de la Restauración, y Museología. Así, esta formación quedó encuadrada en la normativa de las Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, en 1968, como Escuela de Artes Aplicadas a la Restauración.

El documento que se publicó en 1984, "El Conservador-Restaurador: una definición de la profesión" (ICOM-CC 1984), fue el texto fundamental que intentó diferenciar claramente nuestro trabajo de profesiones afines, como los artistas y los artesanos, y reclamaba la necesidad de una educación específica.

Ya en el siglo XXI, con las modificaciones del llamado "Proceso de Bolonia", se dio el paso definitivo con la implantación de una titulación específica, el Grado en Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural que se imparte en diferentes Facultades de Bellas Artes de España, junto con los Másteres y los Doctorados correspondientes. La inclusión de esta formación en los estudios universitarios como título específico ha sido el paso fundamental para avanzar en el conocimiento,

siguiendo las recomendaciones de las organizaciones europeas (ECCO).

La experiencia seguida en Portugal fue similar (Figueira 2015), pero cuando la formación en conservación pasó a la universidad, se estableció un sistema de integración de las anteriores escuelas en la misma, y de igual modo se organizó un sistema de convalidaciones para los títulos anteriores. Así pues, los nuevos estudios integrados en el ámbito universitario se organizaron con tres años que dan acceso al título de licenciatura (corresponderían al grado en España) y dos años de másteres especializados, además de los programas de doctorado posteriores. En muchos casos, pasados unos años de esa primera experiencia en el nuevo modelo educativo, se han detectado problemas que obligan a una reflexión y propuestas de modificación (Cruz y Desterro 2016).

Nos parece interesante destacar de nuevo la elección de Portugal del sistema conocido como 3+2, por el que el primer ciclo asumía el llamado "bachelor" inglés, es decir, un esquema atlántico diferente al español caracterizado por el 4+1. Independientemente de un sistema u otro es evidente que la universidad es el marco donde existen las vías para unas investigaciones totalmente necesarias para el avance del conocimiento.

En cambio en España estas enseñanzas siguen diversificadas y no están exclusivamente en el ámbito universitario.

NORMATIVA Y PROFESIÓN

A pesar de la significativa evolución que se ha producido en el siglo XXI con respecto a la formación en conservación y restauración, todavía nos encontramos en España, y en Europa, con importantes deficiencias que pueden afectar negativamente, sin duda, a la correcta preservación del patrimonio cultural. Porque esas mejoras en la educación no se han visto acompañadas de las necesarias decisiones administrativas o políticas que exijan que tales trabajos deban ser llevados a cabo por estos profesionales adecuadamente formados para ello.

Es necesaria la voluntad de regular las actividades del profesional de la conservación-restauración, de modo que, para proteger el patrimonio cultural, no se puedan producir injerencias no cualificadas en estos trabajos. Ello debería ir acompañado de una labor de concienciación y difusión fundamental para crear un ambiente de respeto y valoración de tales bienes.

En España ni la ley de Patrimonio Histórico Español (1985) ni el Real Decreto por el que se aprobó el *Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y el Sistema Español de Museos* (1987) se refieren a la necesidad de que solo un especialista formado en esta materia se ocupe de los trabajos de conservación y restauración. Únicamente se cita la necesidad de autorización por parte de los organismos competentes.

En las diferentes leyes de patrimonio cultural de las comunidades autónomas se observa el mismo caso, aunque algunas se refieren a los "técnicos especializados" o "profesionales competentes" como los posibles responsables de las intervenciones de conservación y restauración, con una terminología ambigua y falta de precisión.

En Portugal los esquemas formativos existentes en esta materia eran prácticamente iguales a los de España en la segunda mitad del siglo XX, sin embargo, se atajó esa dualidad apostando por la universidad y por las nuevas formaciones derivadas del proceso de Bolonia.

No solo en ese aspecto Portugal se ha adelantado para tomar medidas en materia de conservación y restauración del patrimonio cultural por parte de profesionales titulados y especializados. En uno de sus Decretos Leyes de 2009, el Ministerio de Cultura luso, establece el régimen jurídico de los estudios, proyectos e intervenciones sobre bienes clasificados (o declarados como diríamos en España) o en vías de clasificación, de interés nacional, de interés público o de interés municipal (*Decreto-Lei* 2009). Lo que pretende ese decreto es introducir un mecanismo de control previo y de responsabilidad en relación a todas las obras o intervenciones en el patrimonio cultural.

En estos documentos se clasifican los bienes culturales en muebles, inmuebles y patrimonio mueble "integrado" en bienes culturales inmuebles. Para el caso de los bienes muebles,

el artículo 18 declara que el informe previo de conservación y restauración debe ser realizado por un técnico con formación superior de cinco años en conservación y restauración y cinco años de experiencia profesional después de haber obtenido el título académico. Además, la formación y experiencia citadas deben estar relacionadas con la especialidad o ámbito de la obra en cuestión. Se considera que, excepcionalmente y forma fundamentada, técnicos con cualificaciones académicas inferiores a las citadas podrían contemplarse siempre que tengan una experiencia profesional como mínimo de cinco años en la respectiva especialidad.

En relación con las especialidades, la Asociación Profesional de Conservadores-Restauradores de Portugal (ARP) consideró entonces trece especialidades: azulejo, cerámica y vidrio; bienes arqueológicos; bienes etnográficos; escultura; fotografía; instrumentos musicales; metales; mobiliario; papel, documentos y libros; piedra; pintura; pintura mural; y textiles.

En el artículo 22 del mismo decreto ley, se señala que para la dirección de obras o intervenciones de conservación y restauración en bienes muebles ha de aplicarse el artículo 18, es decir, titulados con formación superior de cinco años en conservación y restauración y cinco años de experiencia profesional después de haber obtenido el título académico en la correspondiente especialidad de la obra. Aunque para la ejecución de las obras o intervenciones dice que debe ser realizada por técnicos con cualificación y experiencia adecuadas a las respectivas áreas de especialidad. Así en este punto incurre de nuevo en la indefinición que caracteriza también a la legislación española.

Por otro lado, en las disposiciones finales, resulta de gran interés el artículo 40 (cooperación científica y con la enseñanza) en el que se establece que la administración del patrimonio cultural debe facultar a las enseñanzas en conservación y restauración las oportunidades de prácticas y formación profesional mediante convenios, además de establecer formas de cooperación en investigación en el ámbito de la salvaguarda de los bienes culturales. De este modo se pretende asegurar una experiencia profesional suficiente a través de las estancias en prácticas y de trabajos bajo la dirección de expertos que sirvan de experiencia a los recién titulados.

A pesar de la legislación citada, parece que no todo funciona como debería en Portugal y hay opiniones críticas que dan cuenta de ello (Varela Remígio 2016) pero, por lo menos, se han articulado soluciones unificadoras en la formación y normas de control para una mejor protección de los bienes culturales.

A MODO DE CONCLUSIÓN

La tendencia atlántica de Portugal se ha podido constatar tanto en su tratado de restauración del siglo XIX, de Manuel de Macedo, como en el esquema de los sistemas formativos universitarios elegidos en el siglo XXI. En cambio, España acusa una fuerte influencia mediterránea con Italia como foco principal. Estos aspectos ya se habían podido detectar en otros ámbitos como son las técnicas artísticas, por ejemplo con los sistemas de construcción de los soportes de madera para obras pictóricas.

La transformación de la profesión de conservador-restaurador ha sido enorme en los últimos años acompañando los avances formativos y educativos que han tenido lugar en Europa, y en el mundo en general, aunque somos conscientes de que hay muchas cuestiones que se pueden y deben mejorar. Los nuevos conocimientos, criterios y metodologías de intervención en el patrimonio cultural han surgido de las investigaciones que se llevan a cabo en gran medida en las universidades y, a través de ellas, se deben transmitir a las nuevas generaciones.

Pero, el problema más importante sigue siendo la falta de sensibilidad política por los bienes culturales y, como resultado de la misma, la total ausencia de una normativa que regule esta profesión para evitar que el propio patrimonio cultural sufra las consecuencias de posibles intervenciones incorrectas.

Es una obligación de las instituciones clarificar el marco normativo que regule las acciones sobre los bienes culturales, de modo que no se pueda producir un intrusismo que dé lugar a acciones inadecuadas y peligrosas sobre el patrimonio, como por desgracia ya estamos acostumbrados a ver.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALVO, A. – "Los retablos pictóricos en la Península Ibérica, del Mediterráneo al Atlántico. Técnicas y Conservación", *La Conservación de Retablos: catalogación, restauración y difusión*, Actas de los VIII Encuentros de Primavera de la Universidad de Cádiz en El Puerto de Santa María, 2006, pp. 223-239-

CARVALHO, S. de – "Receitas oitocentistas para a conservação de gravuras: `Restauração de quadros e gravuras', de Manuel de Macedo", *Conservar Património* 18 (2013), 2013, pp. 35-43.

CRUZ, A.J.; DESTERRO, M.T. – "O ensino da Conservação e Restauro e os problemas de articulação curricular: o caso do Instituto Politécnico de Tomar", *Conservar Património* 23, 2016, pp. 97-101.

ÉTIENNE, N. – *The Restoration of Paintings in Paris, 1750-1815*, Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2017.

FIGUEIRA, F. – "A disciplina/profissão de conservação-restauro: uma ciência recente e o seu desenvolvimento em Portugal". *Conservar Património* 21, 2015, pp. 39-51.

PERUSINI, G. – "*L'arte de la restauración* di Vicente Poleró y Toledo (1853) e alguni trattati di restauro europei del XIX secolo", en *Vicente Poleró y Toledo. L'arte del restauro. Osservazione sul restauro dei dipinti*, a cura di Erminio Signorini, Saonara: Il Prato, 2010, pp. 17-34.

PHILIPPE, E. – "Innover, connaître et transmettre. *L'art de la restauration selon François-Toussaint Hacquin (1756-1832)*", *La restauration del oeuvres d'art. Éléments d'une histoire oubliée*. *Revista TECHNÈ* nº 27-28. Paris: C2RMF, 2008, pp. 53-59.

VARELA REMÍGIO, A. G. – *A Conservação e Restauro e o Conservador-Restaurador na Legislação Portuguesa*. Tesis de Pos-Graduación en Derecho del Patrimonio Cultural, Facultad de Derecho de Lisboa, 2016.

VICENTE RABANAQUE, T. – *Del restaurador de obras de arte al conservador-restaurador de bienes culturales. La consolidación disciplinar y profesional de la restauración en España (siglo XX-XXI).* Valencia: Editorial de la UPV, 2013.

A viagem múltipla. A circulação da obra e da sua representação no contexto das encomendas artísticas do Portugal joanino: da concepção à recepção

TERESA LEONOR M. VALE

Professora auxiliar, ARTIS-Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Portugal, teresalmvale@gmail.com

RESUMO:

Propomo-nos, com a intervenção que agora se apresenta, abordar o fenómeno da importação de obras de arte italiana no contexto do Portugal joanino (1706-1750) na perspectiva da viagem, a qual, do nosso ponto de vista, se assume como múltipla. De facto, não se tratava de uma só viagem, aquela efectuada pelas obras realizadas e adquiridas no estrangeiro até ao nosso país, mas sim de uma viagem múltipla, ou seja, de uma viagem de ideias, que procuravam a sua consubstanciação desde logo nas palavras das missivas trocadas, mas igualmente em desenhos e em modelos, enfim em representações da obra de arte.

PALAVRAS-CHAVE:

Viagem; Obras de Arte; Ourivesaria; Desenhos; Roma

É propósito do presente texto, empreender uma abordagem do fenómeno da importação de obras de arte italiana durante o reinado de D. João V (1706-1750) do ponto de vista da viagem, a qual, do nosso ponto de vista, se assume como múltipla. Com efeito, não se verificava apenas uma viagem das obras (realizadas e adquiridas no estrangeiro) mas também de uma viagem de ideias, de palavras (da correspondência trocada) e de representações das obras (desenhos e modelos). Assim, o que nos interessa efectivamente discutir é a viagem não única mas múltipla, porque não apenas das obras mas também das suas representações.

A nossa abordagem terá assim em conta como o desenho é parte integrante do processo da concepção e consequente concretização das obras de arte, em particular daquelas no âmbito da ourivesaria (e também da metalística e da escultura em metal), que se tem assumido como domínio preferencial no contexto da nossa investigação recente.

Os desenhos que então circulavam entre Roma e Lisboa, relativos a peças destinadas a grandes empresas joaninas como a Basílica de Mafra, a Patriarcal de Lisboa ou a capela de S. João Baptista (que farão parte da nossa abordagem), constituíam-se como peças fundamentais do processo de criação e realização das obras de arte que, uma vez concluídas, viajavam então para a capital do reino.

Porque já nos ocupámos destas campanhas de encomendas joaninas noutras sedes, procuraremos evitar repetições, cingindo a nossa atenção especificamente ao processo que implicava a viagem das obras e das suas representações.

O processo conducente à realização de uma obra de ourivesaria, decorrente de uma encomenda régia, tinha obviamente início com um documento escrito, isto é, com o envio de indicações (mais ou menos minuciosas) desde Lisboa para o interlocutor em Roma, normalmente um agente diplomático (embaixador, enviado ou ministro residente ou ainda encarregado de negócios).

Considerando a primeira grande encomenda de ourivesaria romana do reinado de D. João V, aquela destinada à Real Basílica de Nossa Senhora e de Santo António de Mafra [1], é-nos dado reconhecer, a partir de missivas que remontam ao ano de 1728, uma quantidade significativa de informação detalhada que era comunicada pelo Dr. José Correia de Abreu – então oficial da Secretaria de Estado do reino mas que fora um dos dois responsáveis da Academia de Portugal em Roma até 1728, ano em que se verificou uma interrupção das relações diplomáticas entre Portugal e a Santa Sé – e Fr. José Maria da Fonseca Évora (1690-1752), frade franciscano que sucessivamente assumiria funções de encarregado de negócios, ministro plenipotenciário e embaixador da Coroa portuguesa na cidade pontifícia [2]. Contudo, rapidamente o discurso escrito se vê complementado por aquele visual e seguem para Roma desenhos de cálices devidamente anotados à margem, por forma a expressar com clareza junto do agente que directamente trataria com os ourives. Alguns destes desenhos chegaram até nós e evidenciam como os mesmos – que, note-se, não são desenhos de carácter artístico mas quase que meros contornos das peças, reveladores das opções morfológicas (e também da escala) que o encomendador desejava que os ourives tivessem em conta – se constituem como parte do processo de concepção e feitura das peças. O desenho, a que muito provavelmente se seguiria a elaboração de um modelo, assumia-se assim como um estágio do processo e efectuava uma viagem prévia à da obra propriamente dita. Os cálices realizados por Giovanni Paolo Zappati (1691-1758), Giovanni Francesco Arrighi (1646-1730) ou Antonio Arrighi (1687-1776) e Giacomo Pozzi (1682-1735), que ainda hoje se conservam nas colecções do Palácio Nacional de Mafra, denotam de forma clara como os mesmos desenhos (por sua vez conservados na Biblioteca da Ajuda) foram tidos em conta pelos ourives [Fig. 1 e Fig. 2].

Fig. 1. Dois cálices, 1729-1730, ourives Giovanni Paolo Zappati (1691-1758) e Giovanni Francesco Arrighi (1646-1730) e/ou Antonio Arrighi (1687-1776); prata dourada, relevada e cinzelada; Palácio Nacional de Mafra (Inv. PNM 286 e Inv. PNM 287)

As encomendas para a basílica patriarcal de Lisboa tiveram o seu início antes daquelas realizadas para Mafra, mantiveram-se paralelamente às mesmas durante os últimos anos da década de vinte e a primeira metade da década de trinta mas conheceram um grande incremento durante este último decénio e prolongaram-se no seguinte, desenvolvendo-se então simultaneamente com aquelas destinadas à capela de S. João Baptista. Também no contexto desta grande campanha joanina – decerto a maior e mais relevante daquelas por nós consideradas no que à importação de ourivesaria romana concerne [3] – foram realizados desenhos e assistimos igualmente a uma viagem múltipla, destes e das obras. Com efeito, embora estas últimas tenham desaparecido, no seguimento da voragem destruidora do terramoto de 1755 e das suas mais imediatas consequências, alguns dos desenhos asseguram a perpetuação da sua memória. É o caso das duas obras maiores realizadas em Roma para a Patriarcal joanina: a estátua de Nossa Senhora

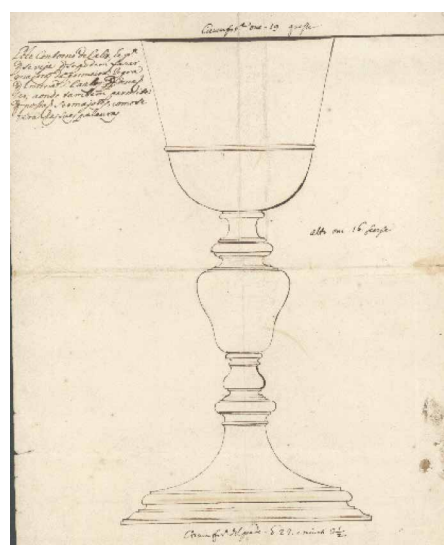
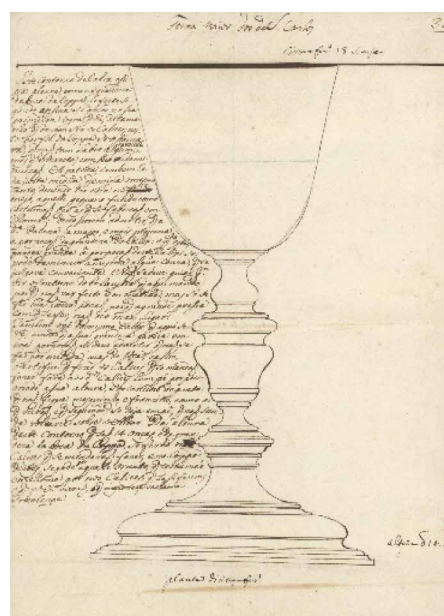



Fig 2. Dois desenhos relativos a cálices destinados à basílica de Nossa Senhora e Santo António de Mafra; tinta preta e castanha sobre papel; Biblioteca da Ajuda (Lisboa), Ms. 54-XIII-14.

da Conceição em prata dourada e na escala 1/1 e o relevo, figurando a Virgem com o Menino, em bronze dourado, destinado à fachada do templo [4].

Da primeira peça restam-nos tão-só as menções dos vários autores que a observaram e celebraram, desde logo em Roma e depois em Lisboa, mas as fontes revelam-nos que, também neste caso, a sua viagem teve início nas palavras das detalhadas directivas redigidas pelo próprio João Frederico Ludovice (1673-1752). Nestas facultavam-se indicações precisas relativamente aos procedimentos técnicos a ter com a fundição da peça mas também quanto à eleição dos referentes iconográficos, a ser levados em conta pelo escultor que teria a seu cargo a realização do modelo, Giovanni Battista Maini (1690-1752), ficando depois a execução entregue ao ourives e fundidor Leandro Gagliardi (1729-1804).

O escultor lombardo activo em Roma realizou então vários desenhos, os quais terão, com toda a probabilidade, sido remetidos para Lisboa e por cá se terão perdido ou sido devolvidos com anotações, como sabemos (pela leitura da correspondência trocada) ser prática corrente, cumprindo assim mais uma viagem. Deste modo, o desenho que nos chegou da estátua de Nossa Senhora da Conceição de prata dourada da Patriarcal (que integra uma colecção particular), juntamente com o modelo feito pelo mesmo Maini e que se conserva numa capela anexa à igreja da Santissima Concezione (Capuchinos), em Roma, são os elementos que nos permitem dispor de uma aproximação visual à obra que efectivamente partiu de Roma e aportou a Lisboa em 1750, e que foi, entretanto, destruída.

Tão-pouco o relevo da *Virgem com o Menino* sobreviveu aos danos do megassismo de 1 de Novembro de 1755 e só um desenho (igualmente numa colecção particular) nos revela algo do que seria o seu aspecto [5]. Curiosamente, o relevo fundido em bronze dourado por Francesco Giardoni (1692-1757) e seu filho Giuseppe (1720-1784), segundo um modelo do mesmo Giovanni Battista Maini, escultor que indubitavelmente conheceu o favor da Coroa portuguesa ao longo de todo o reinado do Magnânimo, era já uma segunda versão do mesmo tema, pois a primeira – em mármore e da autoria do escultor florentino Antonio Montauti (c. 1685-1746) – havia chegado quebrada a Lisboa, decerto por uma embalagem deficiente. Assim, para que tal se não repetisse, são dadas instruções detalhadas e veementemente reiteradas quanto à embalagem do relevo brônzeo [6] e procede-se igualmente ao envio de um desenho, que poderíamos classificar como técnico (apesar da sua natureza rudimentar), relativo à modalidade de fixação do relevo na fachada da basílica patriarcal [Fig.3].

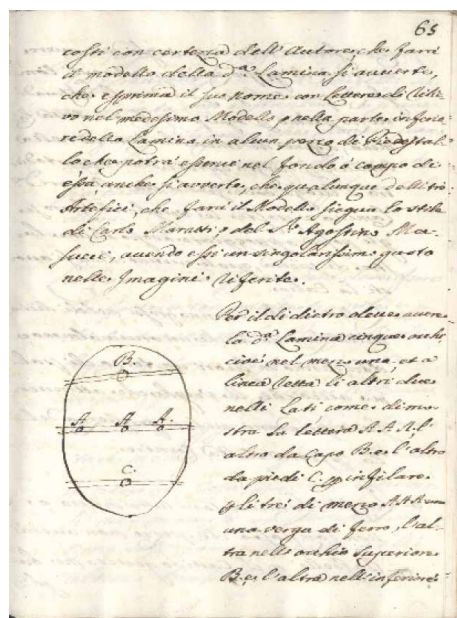



Fig. 3. Desenho esquemático relativamente à modalidade de fixação do relevo da Virgem com o menino na fachada da basílica patriarcal de Lisboa; tinta castanha sobre papel; Biblioteca da Ajuda (Lisboa), Ms. 49-VIII-29, fl. 65.

Apesar de os exemplos já enunciados, e relativos às campanhas de encomendas de ourivesaria italiana para a basílica de Mafra e para a Patriarcal, serem a nosso ver elucidativos, é decerto no âmbito da encomenda da colecção de ourivesaria destinada ao serviço na capela régia de S. João Baptista, da igreja jesuítica de S. Roque, que a problemática que nos propomos tratar assume maior relevância e pertinência.

O processo da encomenda do conjunto de obras de ourivesaria, que se integra naquele

mais vasto da obra da capela de S. João Baptista, é concretamente desencadeado por documento enviado de Lisboa a 9 de Março de 1744 e intitulado "Relação das pessas de Ouro, e prata, etcª, que se mandam vir de Roma para Serviço da nobilissima Capella do Espirito Santo e S. João Baptista da Igreja de S. Roque, e cazo de não virem antes que a Capella, a devem acompanhar". Neste minucioso documento surgem mencionadas quase todas as obras que vieram depois a ser efectivamente realizadas.

Mais se recomendava nesse texto que "Todas as peças que contem esta encomenda (...) sejão obradas na ultima perfeição, e com a maior brevidade, e que todas venhão em caxas próprias e capazes de estarem nelas guardadas o tempo que não servirem (...)." A encomenda não ficava todavia encerrada com este documento, pois a 21 de Maio seguinte partia de Lisboa uma advertência à encomenda de Março, com indicações específicas quanto à custódia [7].

Tal encomenda encontra-se bem documentada, tanto do ponto de vista das fontes manuscritas, como daquelas iconográficas. No denominado Álbum Weale – efectivamente o códice intitulado *Libro degli Abozzi de Disegni delle Commissioni che si fanno in Roma per Ordine della Corte*, que se conserva na Biblioteca da École National Supérieure des Beaux-Arts de Paris [8] – reúne-se um conjunto de desenhos das obras de arte que então se faziam em Roma por ordem de D. João V.

Os desenhos em questão permitem-nos assim efectuar uma aproximação visual às obras entretanto desaparecidas – o que é, por razões óbvias, sobremaneira importante – mas perceber também o papel dos mesmos no processo de realização das peças. Estamos, além do mais, perante uma situação em que os desenhos viajaram bem antes das obras. Com efeito, o *Libro degli Abozzi*...terá sido remetido para o reino em meados da década de quarenta do século XVIII (c. 1744-1745) e as peças mais recuadas apresentam a marca da contrastaria de Roma (o denominado "*camerale*", porque da responsabilidade da *Reverenda Camera Apostolica*) relativa ao biénio de 1746-1747 [9], o que assegura com precisão indiscutível a sua datação desses anos.

Tal como se verificou com os desenhos relativos ao projecto de arquitectura da capela, da autoria de Nicola Salvi (1697-1751) e Luigi Vanvitelli (1700-1773), que foram objecto da apreciação do soberano e muito em particular daquele que pode considerar-se o verdadeiro director artístico do seu reinado, João Frederico Ludovice, que detalhadamente os comentou e propôs alterações específicas (que vieram a concretizar-se nomeadamente quanto à morfologia do retábulo, por exemplo), também os desenhos das obras de ourivesaria foram apreciados. Não apenas o monarca mas muito especialmente Ludovice – ourives de formação, recorde-se – terão avaliado os desenhos enviados desde Roma e feito chegar ao agente no terreno, no caso vertente o embaixador Manuel Pereira de Sampaio (1691-1750), que em 1740 sucedera no cargo ao atrás referido José Maria da Fonseca Évora. Não seria aliás situação única a manifestação de insatisfação com desenhos chegados de Roma, que eram devolvidos com alterações ou eram substituídos por contrapropostas idas de Lisboa. Bom exemplo do que se acaba de afirmar é a carta ida de Lisboa, com data de 15 de Março de 1744, acerca do projecto da grade, em bronze dourado, destinada à capela-mor da Patriarcal. Nesta missiva podia ler-se a seguinte e elucidativa passagem: "Come non piacque il disegno, che si mandò da Roma per la cancellata della Cappella Maggiore della Patriarcale, si fecero varij progetti di cancellate, come si vede nel disegno, che ora si manda con il numero 13. de quali si è scelto per la Cancellata quelo ch'è segnato." (negrito nosso) [10].

Um último aspecto merece menção concreta: o desenho que no *Libro degli Abozzi*... representa o turíbulo e a naveta, destinados a servir na capela de S. João Baptista, corresponde ao ourives Antonio Gigli (c. 1704-1761?), a quem caberia igualmente a sua realização e assim aconteceu. Todavia, se o desenho de Gigli viajou até Lisboa, o mesmo não se verificou com as peças realizadas pelo ourives romano, as quais, depois de concluídas, foram oferecidas pelo embaixador português (decerto respaldado por indicações de Lisboa) ao Sumo Pontífice Bento XIV. Assim, o turíbulo e a naveta de Gigli viajaram subsequentemente

para Bolonha – onde ainda hoje se podem observar no Tesouro da Catedral de S. Pedro – por determinação do Papa, que decidiu ofertá-los à catedral da sua cidade natal.

Deste modo, com base no mesmo desenho que já tinha "anunciado" as obras em Lisboa, um outro ourives, Leandro Gagliardi, executou um outro turíbulo e uma outra naveta que, esses sim, viajaram até à capital do reino e integram hoje, com a restante colecção de prataria sacra da capela, o acervo do Museu de S. Roque [Fig. 4 e Fig. 5].

Fig. 4. Desenhos do turíbulo e da naveta do ourives Antonio Gigli (c. 1704-1761?), no Libro degli Abozzi...; tinta preta e amarela sobre papel; Biblioteca da École National Supérieure des Beaux--Arts, Paris, Ms. 497, fl2. 199 e 201.

Tal coloca em evidência como um mesmo desenho poderia ser usado por mais do que um ourives, com vista à realização de peças semelhantes [11], e enfatiza não apenas o papel e a função do desenho no processo criativo e de realização efectiva das obras de arte mas também se assume como expressão eloquente destas viagens múltiplas a que dedicámos o presente texto.

Fig. 5. Turíbulo e naveta, Leandro Gagliardi (1729-1804), prata dourada, relevada e cinzelada; Museu de S. Roque, Lisboa (Inv. MPr21 e Inv. MPr22).

[1] Veja-se, nomeadamente, as seguintes obras e a bibliografia aí indicada: VALE, Teresa Leonor M. - *'só para ostentação da magestade, e grandeza'. Aproximação à encomenda de ourivesaria barroca italiana para a basílica de Nossa Senhora e Santo António de Mafra*. Revista de Artes Decorativas, Nº 2, Escola das Artes-Universidade Católica Portuguesa, Centro Regional do Porto, 2008, pp. 19-44 e VALE, Teresa Leonor M. - *Ourivesaria Barroca Italiana em Portugal. Presença e influência*, Scribe, Lisboa, 2016, pp. 72-99.

[2] Acerca de Fr. José Maria da Fonseca Évora cf. VALE, Teresa Leonor M. - *Arte e Diplomacia. A Vivencia Romana dos Embaixadores Joaninos*, Scribe, Lisboa, 2015 e VALE, Teresa Leonor M. - *Fra José Maria da Fonseca Évora (1690-1752): francescano, ambasciatore, vescovo e committente d'opere d'arte*, Edizioni Feeria-Giovanni Pratesi Antiquario, Florença, 2017.

[3] Cf. VALE, Teresa Leonor M. - *Roman Baroque Silver for the Patriarchate of Lisbon.* The Burlington Magazine, Vol. CLV, Nº 1.323, Jun. 2013, pp. 384-389.

[4] Cf. MONTAGU, Jennifer - *Gold, Silver and Bronze. Metal Sculpture of the Roman Baroque*, Yale University Press Londres-New Haven, Londres, 1996, VALE, Teresa Leonor M. - *Di bronzo e d'argento: sculture del Settecento italiano nella magnifica Patriarcale di Lisbona*. Arte Cristiana. Rivista Internazionale di Storia dell'Arte e di Arti Liturgiche, Ano 100, Nº 868, Jan.-Fev. 2012, pp. 57-66.

[5] Publicado por MONTAGU, Jennifer - *Gold, Silver and Bronze. Metal Sculpture of the Roman Baroque*, (...) e por VALE, Teresa Leonor M. - *Roman Baroque Silver for the Patriarchate of Lisbon. (...).*

[6] Cf. VALE, Teresa Leonor M. - *De Roma para Lisboa. Aspectos específicos de uma viagem: a embalagem e o acondicionamento das obras de arte*", ALESSANDRINI, N., MATEUS, S. B., RUSSO, M., SABATINI, G. (coord.) - *Con gran mare e fortuna. Circulação de mercadorias, pessoas e ideias entre Portugal e Itália na Época Moderna*, Cátedra A. Benveniste, Lisboa, 2015, pp. 67-77.

[7] O documento citado foi por nós publicado em VALE, Teresa Leonor M. - *Ourivesaria Barroca Italiana em Por-*

tugal. Presença e influência, (...), Documento 28, pp.481-483; sobre a colecção de ourivesaria da capela de S. João Baptista veja-se VALE, Teresa Leonor M. – *Eighteenth-century Roman Silver for the chapel of St John the Baptist of the church of S. Roque, Lisbon*. *The Burlington Magazine*, Vol. CLII, Nº 1.289, Ago. 2010, pp. 528-535 e VALE, Teresa Leonor M. - *A Ourivesaria. Do carácter único da coleção de ourivesaria da Capela de S. João Batista*. VALE, Teresa Leonor M., (coord.) - *A Capela de S. João Batista da Igreja de S. Roque. A Encomenda, a Obra, as Coleções*, SCML-INCM, Lisboa, 2015, pp. 199-247.

[8] Que tivemos ocasião de publicar na íntegra: VALE, Teresa Leonor M. (coord.) – *De Roma para Lisboa. Um Álbum para o Rei Magnânimo*, Scribe-SCML, Lisboa, 2015.

[9] Marca da contrastaria de Roma Nº 116 – cf. BULGARI CALISSONI, Anna - *Argentieri, Gemmari e Orafi di Roma*, Fratelli Palombi Editori, Roma, 1987.

[10] O documento citado foi por nós publicado em VALE, Teresa Leonor M. - *Ourivesaria Barroca Italiana em Portugal. Presença e influência*, (...), Documento 24, pp. 473-474.

[11] Cf. VALE, Teresa Leonor M. - Italian Baroque Sculptors and Silver: “Idea”, Drawings and Models. MINER, Carolyn H., (coord.) - *The Eternal Baroque. Studies in Honour of Jennifer Montagu*, Skira-Sotheby’s, Milão-Londres, 2015, pp. 265-278.

[11] Cf. VALE, Teresa Leonor M. - Italian Baroque Sculptors and Silver: “Idea”, Drawings and Models. MINER, Carolyn H., (coord.) - *The Eternal Baroque. Studies in Honour of Jennifer Montagu*, Skira-Sotheby’s, Milão-Londres, 2015, pp. 265-278.

Murillo en el tiempo. Algunas copias decimonónicas y su distribución en Lebrija (Sevilla)[1]

MARÍA DEL CASTILLO GARCÍA ROMERO

Contratada FPU-MECD, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, España, e-mail: mgarcia137@us.es

RESUMEN:

La fortuna que la obra del insigne maestro Bartolomé Esteban Murillo experimentó desde el momento mismo de su ejecución se mantuvo en los siglos subsiguientes como garante de la universalidad de su figura y su producción en la historia de la pintura. Analizar tanto la copia de sus modelos como su distribución en los centros y periferias artísticas de Europa y América a lo largo de los siglos constituye un aspecto clave para conocer su influjo creativo en generaciones de artistas posteriores, así como caracterizar el gusto y demanda pictórica desde un punto de vista sociológico, concretando la disímil configuración y destino de las obras. En esta línea, nos centramos en el caso de Lebrija (Sevilla), entorno donde es posible identificar distintos modos de reproducción del modelo murillesco, así como diferentes mecanismos de creación artística y distribución.

PALABRAS CLAVE:

Lebrija (Sevilla); Copia pictórica; Bartolomé Esteban Murillo; Siglo XIX; Antonia Rodríguez Sánchez de Alva.

INTRODUCCIÓN

Es indudable la vigencia de la obra de Bartolomé Esteban Murillo en el tiempo. A decir de Benito Navarrete, uno de los más notables investigadores sobre el pintor:

> "...su obra, hasta el mismo día de hoy, sigue despertando interés y sobre todo llegando al público, a todos los públicos, y por esta razón continúa siendo un artista instrumentalizado, utilizado, precisamente por la facilidad de leer sus obras, por la capacidad de comunicación que estas tienen, algo que supo ser visto desde el mismo momento de su concepción y que hoy día sigue estado vigente."[2]

La capacidad comunicativa de su pintura ha desafiado las fronteras del tiempo y del espacio, de la sociedad y la cultura, para trasladar las "metáforas visuales"[3] en que se constituye su pintura a todo tipo de ámbitos y de espectadores. En este sentido, la imagen que trasladan sus representaciones valió a Murillo la fama y la confianza de instituciones y particulares que encargaron inmortalizar sus devociones más particulares, sus efigies y otras escenas, configurándose un extenso corpus tanto de pintura religiosa, como de género y retratística.

Paralelamente a la existencia de la obra original, y a sus transferencias y traspasos entre primeros propietarios y coleccionistas, el deseo de adquisición de una pintura al modo del maestro impulsó la reproducción de sus obras, de forma que la copia murillesca ha sido, así, un habitual en el contexto de la demanda artística desde el siglo XVII. A la imagen "blanda y edulcorada" de la obra del pintor contribuye en buena medida el fenómeno de reproducción de la misma, que sin duda ha generado un verdadero mercado que los artistas de distintas épocas han aprovechado para distribuir sus copias fácilmente, dada la intensa demanda y la posibilidad de una rápida y poco costosa satisfacción.

Este panorama, donde la copia de la obra del pintor barroco sevillano se constituye como un objeto artístico en contínua demanda, nos lleva a plantearnos las circunstancias en las que se prolonga el modelo de Murillo en el tiempo, y a analizar los casos particulares de creación y distribución de las obras desde el siglo XVII hasta la actualidad, de manera ininterrumpida, bajo distintas visiones e intereses.

En esta línea, el presente artículo tiene por objetivo analizar tanto la problemática inherente a la copia y reproducción de obras artísticas, como la circulación de las obras de arte en el territorio y su distribución social, en este caso, centrándose en la copia murillesca presente en la localidad de Lebrija, donde es posible localizar un notable conjunto de obras distribuidas en distintos espacios religiosos y domésticos de la ciudad. A ello subyace una última cuestión, que es el papel de la mujer en la creación artística, pues la mayor parte de esta producción nebricense se atribuye a la pintora Antonia Rodríguez Sánchez de Alva (1835-1868).

LA PERVIVENCIA DE MURILLO EN EL TIEMPO

En palabras de María de los Santos García Felguera, consagrada investigadora de la figura y obra del pintor, "Murillo ha interesado ininterrumpidamente a los europeos desde el siglo XIX hasta finales del XIX"[4]. Más allá de esta línea temporal, también en el siglo XX siguió figurando como un importante referente para entender y proyectar de forma plástica distintos ámbitos de la cultura barroca, sobre todo, devocionales.

La historiografía más inmediata a la cronología vital del pintor empezó a mitificar tanto su figura como la lectura de su obra, de manera que se ha distorsionado y tipificado en parte la visión del pintor y su producción desde sus contemporáneos hasta la actualidad, momento en el que se está llevando a cabo una interesante relectura de la figura y la obra del pintor.

La serie que integra su producción, generadora de una identidad pictórica muy particular, cala desde el principio en la Sevilla del seiscientos, y en la cúspide de la jerarquía social al completo -aristocracia, burguesía, clero-, que lo consideran el mejor "intérprete de sus gustos", circunstancia que lo acaba convirtiendo en una figura clave en el medio artístico más inmediato[5]. La misma tónica se advierte durante siglo XVIII, cuando sigue siendo un pintor imitado, y continúan los intercambios y la actividad coleccionista en relación a su

producción. Si bien, la pervivencia de Murillo quedará marcada por un importante acontecimiento que impulsa el coleccionismo europeo de la pintura española, y, en especial, de su obra, en la siguiente centuria: se trata del expolio de pinturas -entre otros, del maestro- debido a la presencia francesa en Sevilla durante la Guerra de la Independencia[6]. Todas estas circunstacias sirven de caldo de cultivo al fenómeno de la copia pictórica que se desarrolla en torno a su obra, un factor decisivo en la creación y articulación del "imaginario popular" que se configura alrededor del modelo murillesco, paralelamente a la existencia de la obra original.

La copia pictórica

Uno de los métodos que contribuyó a la pervivencia de Murillo en el tiempo, satisfaciendo la demanda coleccionista de su obra, fue sin duda la copia pictórica. Con la reproducción de los originales, limitados y dispersos por toda la geografía, se respondía a los requerimientos de importantes clientes como la institución eclesíastica en sus más locales ámbitos, así como el deseo de particulares, cuyo gusto por los modelos de Murillo impulsaron también la incesante reproducción de su pintura.

En un primer momento, de la ejecución de las copias se encargaron, en distintas generaciones, discípulos, seguidores e imitadores de Murillo[7], creándose durante el seiscientos una verdadera escuela pictórica que posibilitó materialmente la proyección en el tiempo de sus modelos, y que tuvo continuidad hasta bien entrado el siglo XIX[8].

El valor creciente de la obra del maestro, firme durante los siglos XVIII y XIX, se intensificará a principios de este último siglo, pues la importante pérdida de buena parte la colección sevillana a causa del saqueo por parte del Mariscal Soult[9] despertó aún más la conciencia y el aprecio de la categoría artística de su obra. Recuperada la ciudad en 1812, los citados acontecimientos repercuten sobre la actividad formativa encabezada por la Escuela de las Tres Nobles Artes de la capital hispalense, de manera que los jóvenes discentes aprenden el arte de la pintura iniciados en la mera imitación que implica la copia murillesca hasta los inicios del romanticismo, lo que generó un interesante mercado artístico caracterizado por su bajo precio[10], y pensamos también que por su inmediatez y fácil accesibilidad.

LA COPIA MURILLESCA Y SU DISTRIBUCIÓN: EL CASO DE LEBRIJA (SEVILLA)

El elemento religioso supuso en la producción murillesca un importante resorte en el que el sevillano se apoyó vitalmente, y mediante el cual logró "proyectarse tanto en la sociedad como en el medio artístico"[11]. Así, buena parte de sus representaciones son imágenes religiosas que materializan las devociones imperantes en plena Contrarreforma católica.

Dichas imágenes religiosas conectan no solo con la institución eclesiástica -ávida de obras de arte para su utilización como instrumentos de fe-, y la propia feligresía -receptora final de las imágenes-, sino que también establecen una vía de comunicación conceptual y estética con otros artistas de su tiempo y ulteriores, que toman la obra de Murillo como modelo para la ejecución de su labor pictórica, ejerciendo la copia directa y propiciando la distribución de la misma en el mercado artístico.

Antonia Rodríguez Sánchez de Alva y la pintura religiosa

Antonia Rodríguez Sánchez de Alva (1835-1868), es una de las artistas rescatadas recientemente por la historiografía, cuya figura había permanecido en un largo olvido hasta la primera incursión bibliográfica del Académico José Cortines Pacheco[12], a la que han dado continuidad en los últimos años una serie de publicaciones que abordan en profundidad distintos aspectos inherentes a su figura y producción[13].

Se trata de una pintora vinculada al círculo artístico hispalense, y cuya labor desarrolló en el contexto local de Lebrija durante la primera mitad del siglo XIX. Pese a la brevedad de su vida, son numerosas las obras que conforman su catálogo, cultivando tanto la retratística como el paisaje -este, en menor medida-, y la pintura religiosa, género que abarca la mayor

parte de su producción y en el que actúa como nexo de unión la obra de Murillo[14].

A pesar de su filiación romántica, y del influjo de sus contemporáneos, la mayor de las influencias proviene de la pintura barroca sevillana, de la que toma muchos de sus modelos iconográficos y composiciones. Quedando su bagaje artístico vinculado a los maestros del Siglo de Oro español, es sin duda el artífice Bartolomé Esteban Murillo su mayor referente. Por tanto, su inventario de obras se ve plagado tanto de copias del programa iconográfico murillesco, como de los estímulos compositivos y emotivos que la obra del sevillano ejerce sobre la joven pintora desde sus inicios. Así, la lebrijana llega a ejecutar decenas de pinturas de asunto religioso, que remiten a escenas de la vida de Cristo y la Virgen María, así como de la vida de distintos santos que Murillo retratara en su obra.

En lo que se refiere a los recursos con los que Antonia pudo contar para acceder a la obra de Murillo, planteamos que estas copias pudieron ser directas, mediante la contemplación de los originales en sus distintas sedes dadas las estancias de la pintora en Sevilla: por una parte, la Seo hispalense (donde se localizan los lienzos de *San Isidoro* y *San Leandro*), la Iglesia del Hospital de la Santa Caridad (donde se ubica *Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos*), y el entonces Museo de Pinturas (caso de obras como la *Adoración de los Pastores* o la *Inmaculada Concepción "La Colosal"*, integrantes de la colección); no obstante, estas también pudieron ser contempladas indirectamente, teniendo en cuenta que el fenómeno de la copia pictórica que se articula entorno a la obra murillesca encuentra una importante herramienta para su difusión en las técnicas del grabado que se desarrollan intensamente a partir del siglo XVIII, y en la litografía, ya en el siglo XIX[15]. Una segunda cuestión que se nos plantea es la posibilidad de que muchas de sus copias tuvieran como referente otras copias pictóricas ejecutadas por pintores de la escuela hispalense con los que Antonia mantuvo una más que probable relación formativa. Tendríamos, por tanto, copias ejecutadas a partir de otras copias, remitiendo estas primeras al primigenio modelo murillesco. Asimismo, la reproducción casi seriada de algunas de las copias firmadas por Antonia, una vez ejecutada la primera de ellas, constituye un elemento identificativo en el conjunto de su producción, en la que se identifican repetidas veces lienzos que recogen iconografías como la del *Ecce-Homo* o el *Crucificado*, todos ellos al modo de Murillo. Por último, hemos de tener en cuenta las inspiraciones, que se desmarcan de las copias directas pero que constituyen reinterpretaciones de escenas, iconografías y composiciones con clara alusión a los modelos del insigne pintor.

A la realidad plástica que supone la ejecución de las copias por parte de la pintora nebricense, subyacen una serie de circunstancias profesionales y vitales entre las que destacamos la motivación de la pintora en su estrecha relación con la obra de Murillo. Es posible abordar esta cuestión desde distintos puntos de vista, todo ellos conducentes a determinar la relación de Antonia Rodríguez con la copia y/o inspiración pictórica murillesca, y el papel que esta tuvo en el proceso formativo y creativo de la artista.

Puede entenderse que la pintora, formando parte de una generación seguidora de los modelos murillescos, y en plena corriente de recuperación decimonónica de los mismos, se sumara a la ejecución de estas copias como parte de su labor formativa. Teniendo en cuenta los obstáculos a los que las mujeres artistas se enfrentaban desde su formación aún en el siglo XIX, unirse al extendido fenómeno de la copia pictórica murillesca evitaría señalarse en un ámbito hostil para el desarrollo profesional de una mujer en el arte de la pintura.

Por otro lado, la predilección por el maestro barroco pudo estar relacionada con sus propios gustos artísticos y aprecio a la obra del maestro, circunstancia compatible con lo expuesto, más bien reforzadora tanto de la reproducción de los modelos como en el caso de la inspiración murillesca que plasma en sus obras.

Con la tercera y última cuestión, planteamos la copia de Murillo como parte de la estrategia creativa de Antonia Rodríguez para asegurar un mínimo de resultados en su labor artística, dadas las dificultades a las que las mujeres se enfrentan en el ejercicio de su

profesión en estas fechas. Teniendo en cuenta la proyección de la religiosidad barroca en el tiempo y la pervivencia social de la icónica obra de Murillo en el siglo XIX, reproducir su pintura garantizaría en buena medida su venta o encargo, dada la popularidad de las imágenes del pintor entre señalados ámbitos sociales.

Algunas copias murillescas pendientes de atribución

La copia murillesca de Antonia Rodríguez domina la ejecución y distribución de este tipo de obras en el contexto nebricense. Si bien, hemos de señalar la existencia de algunas copias murillescas de aire decimonónico y pendientes de atribución, cuyo primer acercamiento nos señala la posible existencia de otros autores que practicaran la copia pictórica sobre la obra del maestro sevillano, dejando testimonio de ello en algunas pinturas que se conservan en distintos espacios religiosos de la ciudad. Sin embargo, la historiografía artística tradicional no ha identificado hasta el momento otros autores locales que pudieran haber llevado a cabo labores pictóricas en Lebrija durante el siglo XIX. Sí durante el setecientos, momento en el que se desarrolla la producción pictórica del versátil artista Juan Antonio Sánchez Barahona[16] .

En cuanto a las obras pendientes de autoria, por una parte, nos referimos a *La Piedad* (Fig. 1), copia del homónimo murillesco existente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, cuya reproducción nebricense se encuentra en la Capilla de Nuestra Señora de la Aurora, en el muro de la epístola, a los pies del templo. Se trata de un óleo sobre lienzo, en formato horizontal y de grandes dimensiones, sobre el que, a priori, podrían trazarse algunas líneas coincidentes con la producción de Antonia Rodríguez: sus repetidos referentes iconográficos en el antiguo Museo de Pinturas hispalense, el tamaño colosal de la obra, o la posible coincidencia cronológica serían algunos de los argumentos a desarrollar. No obstante, desde un punto de vista estilístico, la obra difiere en parte con la producción de Rodríguez, por la rigidez y falta de precisión con la que reproduce la escena y sus personajes.

Otra obra pendiente de atribución es la *Inmaculada Concepción,* lienzo que ocupa el ático del retablo mayor de la Ermita de Nuestra Señora del Castillo, y reproduce la imagen de la *Inmaculada Concepción de los Venerables* de Murillo, integrante de la colección del Museo Nacional del Prado. Esta copia fue caracterizada por la historiografía precedente como una obra decimonónica[17], lo que pudiera acercarla a la producción de la referida pintora. Si bien, lo abocetado de la imagen, la reincidente omisión de algunos elementos del original, y la gama cromática que compone el celaje alejan al lienzo de la obra de Rodríguez, caracterizada por una paleta más sobria y por una discreta terminación técnica en comparación con la vaguedad e imprecisión del dibujo de esta copia.

A pesar de que factores como la localización de las obras, su cronología o herencia murillesca estarían a favor de una posible atribución a la pintora, ello queda, en principio descartado, aunque sujeto a un posible estudio documental y estilístico en profundidad. Por tanto, esta breve caracterización de ambas pinturas abre camino a la posible existencia de otros autores que trabajaran la copia pictórica murillesca en este entorno geográfico, o bien, que estos lienzos provengan de adquisiciones o donaciones externas al contexto pictórico nebricense. Lanzamos esta hipótesis, a la espera de un estudio estilístico de las obras, para confirmar o refutar con seguridad la autoría de las mismas.

Fig. 1 – *La Piedad*, autor anónimo (c. s. XIX); óleo sobre lienzo; Capilla de Nuestra Señora de la Aurora, Lebrjia (Sevilla, España). Fotografia de María del Castillo García Romero.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROSO VÁZQUEZ, Mª Dolores – *Patrimonio histórico artístico de Lebrija*. Excmo. Ayto. de Lebrija y El Monte. Caja de Huelva y Sevilla, Lebrija, 1992.

CABALLERO RAGEL, Jesús - *Exposiciones y artistas en el Jerez del XIX. Las exposiciones de la Sociedad Económica Jerezana*. Biblioteca on-line del Centro de Estudios Históricos Jerezanos, Jerez de la Frontera, 2007. Disponible en: https://jerezenlahistoria.files.wordpress.com/2016/02/exposiciones-y-artistas.pdf [Fecha de consulta: 3 de junio de 2018].

CANO RIVERO, Ignacio – *Pintura sevillana y la invasión francesa: la colección del Mariscal Soult*. Universidad de Sevilla (Tesis Doctoral), Sevilla, 2016. Disponible en: http://hdl.handle.net/11441/36224 [Fecha de consulta: 31 de mayo de 2018].

CORTINES PACHECO, José - *La pintora romántica lebrijana Antonia Rodríguez Sánchez de Alva*. Boletín de Bellas Artes, 2da Época (9), 1981, pp. 77-106.

GARCÍA FELGUERA, María de los Santos – *La fortuna de Murillo*. Diputación de Sevilla y Ayuntamiento de Sevilla (ICAS), Sevilla, 2017.

GARCÍA ROMERO, María del Castillo - *D. José Cortines Pacheco y la obra de Antonia Rodríguez Sánchez de Alva. Un ejemplo de coleccionismo pictórico*. En: Holguera Cabrera, A., Prieto Ustio, E., y Uriondo Lozano, M. (coords.). Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico en España e Iberoamérica. Sevilla: Universidad de Sevilla y SAV, 2017, pp. 98-111.

GARCÍA ROMERO, María del Castillo - *El arte al servicio del poder. La producción pictórica de Antonia Rodríguez Sánchez de Alva (1835-1868) en la Iglesia lebrijana*. En: Ramos Santana. A y Repeto García D. (eds.). Poder, contrapoder y sus representaciones. XVII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo: España, Europa, América (1750-1850). Cádiz: Editorial UCA, Universidad de Cádiz, 2017, pp. 255-271.

GARCÍA ROMERO, María del Castillo - *Inspiración murillesca en la obra de Antonia Rodríguez Sánchez de Alva*. Comunicación presentada en el III Simposio Internacional Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano. Universidad Pablo de Olavide y Escuela de Estudios Hispano-Americanos (CSIC), 2017.

GARCÍA ROMERO, María del Castillo - *Identidad, espacio y poder: la construcción artística de Antonia Rodríguez Sánchez de Alva*. Ponencia en las Jornadas Mujeres, Arte y Poder. Invenciones y realidades sobre mujeres empoderadas en la Literatura y las Artes. Universidad de Sevilla. Ayuntamiento de Sevilla. Universidad Pablo de Olavide, 2018.

GARCÍA ROMERO, María del Castillo (en prensa) - *Antonia Rodríguez Sánchez de Alva y el arte de la pintura. Nuevas perspectivas y aportaciones a su catálogo*.

GARCÍA ROMERO, María del Castillo (en prensa) - *La práctica artística de la mujer en el siglo XIX: el caso de la pintora Antonia Rodríguez Sánchez de Alva*. En: Actas del XXI Congreso Nacional de Historia del Arte: La formación artística: creadores-historiadores--espectadores. Comité Español de Historia del Arte, Universidad de Cantabria y Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

LLEÓ CAÑAL, Vicente – *Murillo en la Sevilla del siglo XIX*. En: Navarrete, Benito (dir.) Murillo y su estela en Sevilla. Ayuntamiento de Sevilla (ICAS), Sevilla, 2017, pp. 91-99.

NAVARRETE, Benito – *Murillo y las metáforas de la imagen*. Cátedra, Madrid, 2017.

OSSORIO y BERNARD, M. - *Galería Biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX*. Madrid, Giner, 1975.

PESCADOR y GUTIÉRREZ DEL VALLE, M. - *Los pintores jerezanos*. Sanlúcar de Barrameda, Imprenta de A. Pulet, 1906.

QUILES GARCÍA, Fernando – *La alargada sombra de Murillo (1617-1867)*. En: Navarrete, Benito (dir.) Murillo y su estela en Sevilla. Ayuntamiento de Sevilla (ICAS), Sevilla, 2017, pp. 43-73.

VV.AA. - *Inventario artístico de Sevilla y su provincia,* vol. II. Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, Madrid, 1985.

VALDIVIESO, Enrique – *La escuela de Murillo. Aportaciones al conocimiento de sus discípulos y seguidores*. Editorial Universidad de Sevilla y Ayuntamiento de Sevilla (ICAS), Sevilla, 2018.

VALDIVIESO, Enrique/ FERNÁNDEZ LÓPEZ, José – *Pintura romántica sevillana*. Fundación Endesa y Sevillana Endesa, Sevilla, 2011.

1 La realización de este artículo así como la presentación de la comunicación homónima en el *Congresso Dinâmicas do Património Artístico - Circulação, Transformações e Diálogos*, han sido financiadas por la Ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU), otorgada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España en su convocatoria 2015.

2 NAVARRETE, Benito – *Murillo y las metáforas de la imagen*. Cátedra, Madrid, 2017, p. 17.

3 NAVARRETE, *op. cit.*, 2017, p. 21.

4 GARCÍA FELGUERA, María de los Santos – *La fortuna de Murillo*. Diputación de Sevilla y Ayuntamiento de Sevilla (ICAS), Sevilla, 2017, p. 19.

5 GARCÍA FELGUERA, *op. cit*., 2017, pp. 29-30.

6 VALDIVIESO, Enrique/ FERNÁNDEZ LÓPEZ, José – *Pintura romántica sevillana*. Fundación Endesa y Sevillana Endesa, Sevilla, 2011, p. 25.

7 Sobre esta cuestión, consúltese: QUILES GARCÍA, Fernando – *La alargada sombra de Murillo (1617-1867).* En: Navarrete, Benito (dir.) Murillo y su estela en Sevilla. Ayuntamiento de Sevilla (ICAS), Sevilla, 2017, pp. 43-73. VALDIVIESO, Enrique – *La escuela de Murillo. Aportaciones al conocimiento de sus discípulos y seguidores*. Editorial Universidad de Sevilla y Ayuntamiento de Sevilla (ICAS), Sevilla, 2018.

8 LLEÓ CAÑAL, Vicente – *Murillo en la Sevilla del siglo XIX*. En: Navarrete, Benito (dir.) Murillo y su estela en Sevilla. Ayuntamiento de Sevilla (ICAS), Sevilla, 2017, pp. 91-99.

9 GARCÍA FELGUERA, *op. cit*., 2017, pp. 89-91. Al respecto, consúltese asimismo: CANO RIVERO, Ignacio – *Pintura sevillana y la invasión francesa: la colección del Mariscal Soult*. Universidad de Sevilla (Tesis Doctoral), Sevilla, 2016. Disponible en: http://hdl.handle.net/11441/36224 [Fecha de consulta: 31 de mayo de 2018].

10 VALDIVIESO/FERNÁNDEZ LÓPEZ, *op. cit.*, 2011, pp. 40-41.

11 NAVARRETE, *op. cit.*, 2017, p. 31.

12 Las primeras -aunque exiguas- referencias a la pintora se realizan durante el siglo XIX y a principios del XX en las siguientes publicaciones: OSSORIO y BERNARD, M. - *Galería Biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX*. Madrid, Giner, 1975. PESCADOR y GUTIÉRREZ DEL VALLE, M. - *Los pintores jerezanos*. Sanlúcar de Barrameda, Imprenta de A. Pulet, 1906. Como primera publicación sobre la pintora, referimos al mencionado CORTINES PACHECO, José - *La pintora romántica lebrijana Antonia Rodríguez Sánchez de Alva*. Boletín de Bellas Artes, 2da Época (9), 1981, pp. 77-106.

13 Desde el punto de vista de la Historia del Arte y, en algunos casos, bajo una perspectiva de género, se han realizado las siguientes publicaciones: CABALLERO RAGEL, Jesús - *Exposiciones y artistas en el Jerez del XIX. Las exposiciones de la Sociedad Económica Jerezana*. Biblioteca on-line del Centro de Estudios Históricos Jerezanos, Jerez de la Frontera, 2007. Disponible en: https://jerezenlahistoria.files.wordpress.com/2016/02/exposiciones-y--artistas.pdf [Fecha de consulta: 3 de junio de 2018]. GARCÍA ROMERO, María del Castillo - *D. José Cortines Pacheco y la obra de Antonia Rodríguez Sánchez de Alva. Un ejemplo de coleccionismo pictórico*. En: Holguera Cabrera, A., Prieto Ustio, E., y Uriondo Lozano, M. (coords.). Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico en España e Iberoamérica. Sevilla: Universidad de Sevilla y SAV, 2017, pp. 98-111. GARCÍA ROMERO, María del Castillo - *El arte al servicio del poder. La producción pictórica de Antonia Rodríguez Sánchez de Alva (1835-1868) en la Iglesia lebrijana*. En: Ramos Santana. A y Repeto García D. (eds.). Poder, contrapoder y sus representaciones. XVII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo: España, Europa, América (1750-1850). Cádiz: Editorial UCA, Universidad de Cádiz, 2017, pp. 255-271. GARCÍA ROMERO, María del Castillo - *Inspiración murillesca en la obra de Antonia Rodríguez Sánchez de Alva*. Comunicación presentada en el III Simposio Internacional Jóvenes Investiga-

dores del Barroco Iberoamericano. Universidad Pablo de Olavide y Escuela de Estudios Hispano-Americanos (CSIC), 2017. GARCÍA ROMERO, María del Castillo - *Identidad, espacio y poder: la construcción artística de Antonia Rodríguez Sánchez de Alva*. Ponencia en las Jornadas Mujeres, Arte y Poder. Invenciones y realidades sobre mujeres empoderadas en la Literatura y las Artes. Universidad de Sevilla. Ayuntamiento de Sevilla. Universidad Pablo de Olavide, 2018. GARCÍA ROMERO, María del Castillo (en prensa) - *La práctica artística de la mujer en el siglo XIX: el caso de la pintora Antonia Rodríguez Sánchez de Alva*. En: Actas del XXI Congreso Nacional de Historia del Arte: La formación artística: creadores-historiadores-espectadores. Comité Español de Historia del Arte, Universidad de Cantabria y Universidad Internacional Menéndez Pelayo. GARCÍA ROMERO, María del Castillo (en prensa) - *Antonia Rodríguez Sánchez de Alva y el arte de la pintura. Nuevas perspectivas y aportaciones a su catálogo*.

14 La obra de Antonia Rodríguez integra en la actualidad distintas colecciones pictóricas tanto familiares como pertenecientes a la institución eclesiástica. Desde el inicio de nuestra investigación sobre la pintora hemos contado con la buena disposición de sus propietarios, por lo que agradecemos su colaboración para acceder a las pinturas y realizar su documentación gráfica. Gracias especialmente a Dña. Manuela Cortines Torres, D. Enrique Vélez Cortines, Pbro. D. Manuel Arroyo Romero, Hermana Sor Ángeles Ortiz y Fr. Celestino Pinilla Valdés (*in memoriam*), así como a la Hermandad del Castillo y a la Hermandad de la Humildad.

15 GARCÍA FELGUERA, *op. cit*., 2017, p. 126.

16 Véase al respecto: BARROSO VÁZQUEZ, Mª Dolores – *Patrimonio histórico artístico de Lebrija*. Excmo. Ayto. de Lebrija y El Monte. Caja de Huelva y Sevilla, Lebrija, 1992, p. 83.

17 VV.AA. - *Inventario artístico de Sevilla y su provincia,* vol. II. Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, Madrid, 1985, p. 575.

A circulação internacional de bens museológicos no Portugal democrático (1974-2017)

ELSA GARRETT PINHO

Técnica Superior da Direção-Geral do Património Cultural, Lisboa, Portugal e-mail: elsapinho@dgpc.pt; Professora Auxiliar Convidada, Universidade de Lisboa Faculdade de Belas-Artes, e-mail: e.pinho@belasartes.ulisboa.pt

RESUMO:

Por razões socioculturais, educativas, mas também de sobrevivência económico-financeira e de imposição da "marca", a internacionalização é um dos desafios maiores para os museus do século XXI. Uma das vias preferenciais para a divulgação dos acervos além-fronteiras consiste na cedência temporária de bens museológicos para fins expositivos, que em Portugal só assume verdadeira expressão em contexto democrático. De que modo as coleções portuguesas foram entrando nos circuitos internacionais, quais os museus mais ativos e que eventos os impulsionaram, bem como as tendências conjunturais que se prefiguram, é o que procuraremos abordar nestas breves páginas.

PALAVRAS-CHAVE:

Internacionalização; Museus portugueses; Democracia; Exposições; Coleções museológicas

INTRODUÇÃO

Em Comunicação lida na sessão n.º 450 da Academia Nacional de Belas-Artes, de 24 de fevereiro de 1976, o Prof. José-Augusto França traçava, de forma clara e precisa, o perfil dos museus portugueses: instituições estáticas, alheadas das necessidades sociais e dos cada vez mais reduzidos públicos, focadas em acervos artísticos falhos de obras verdadeiramente relevantes e carentes de condições de conservação adequadas. Simultaneamente, porém, reconhecia-lhes o papel de impulsionadores das vanguardas culturais que haveriam de mudar o *facie*s sociocultural do novo Portugal saído da Revolução Democrática de 25 de abril de 1974 (FRANÇA [1]).

Tal como a Revolução não gerou, no imediato, uma arte radicalmente distinta da que vinha a ser produzida, também a "descoberta" das coleções museológicas portuguesas e a sua divulgação além-fronteiras resultou num processo de progressão lenta, ainda em construção, mas necessariamente irreversível, que foi evoluindo ao ritmo da maturidade democrática e dos ditames de um mundo cada vez mais globalizado.

Nos quarenta e três anos analisados, ressalta a prevalência numérica e a presença mais ou menos constante de duas instituições museológicas nacionais em grandes exposições internacionais: a Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), com a coleção do fundador e a coleção moderna[1], e o Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA). No caso das demais entidades museais, a presença internacional é quase residual, destacando-se do panorama global, já no século XXI, o Museu de Serralves e a Coleção Berardo.

Cedendo temporariamente obras charneira dos seus acervos ou organizando mostras coesas que permitam dar a conhecer no estrangeiro a respetiva missão, os museus portugueses têm vindo a marcar presença crescente – mas ainda modesta - nos circuitos internacionais.

A persistente carência de recursos próprios, a inexistência de uma política concertada de gestão e de divulgação das coleções e uma fraca presença na Internet, têm determinado a dependência da internacionalização dos museus nacionais de iniciativas governamentais, também elas com caráter mais ou menos fortuito, consoante a conjuntura económica.

De que modo tem vindo a ser cimentada a internacionalização das coleções museológicas portuguesas em período democrático é o que procuraremos demonstrar, tendo por base as primeiras conclusões retiradas dos dados recolhidos para o período compreendido entre 1974 e 2017, em sede de projeto de investigação de *post-doct,* e em função das seguintes premissas: só seriam consideradas as obras e os objetos incorporados em acervos museológicos e as cedências temporárias realizadas em conformidade com a legislação que enquadra a circulação internacional de bens culturais. Para tal, procedemos ao levantamento dos processos administrativos de circulação internacional existentes nos arquivos da atual DGPC [2] e do MNAA [3], à consulta de bases de dados *Matriz-Inventário e Gestão de Coleções Museológicas* (interface MatrizNet [4]), pertencentes aos museus e palácios tutelados pela Cultura, complementada com profusa bibliografia, selecionada para o presente contexto.

CONTEMPORANEIDADE E DIPLOMACIA (1974-1991)

Desde as exposições universais novecentistas que objetos modernamente classificados como "bens culturais"[2] circularam internacionalmente com o propósito de decorarem os Pavilhões de Portugal ou apresentados como meros produtos coloniais[3]. Também durante o período da ditadura militar e do Estado Novo, por ação dedicada de ilustres museólogos e historiadores de arte como José de Figueiredo, o património artístico português foi sendo apresentado no estrangeiro, em eventos expositivos que, apesar do seu caráter episódico e irrepetível, ficariam para a história da museologia nacional pelo pioneirismo e volume de bens circulados[4].

Se, por um lado, os museus portugueses se encontravam ainda muito fechados sobre si próprios, numa estrutura "regionalista, descentralizada e corporativista implementada durante o Estado Novo" (PIMENTEL [7]),

por outro, o regime político vigente limitava o interesse e os convites à participação de Portugal em eventos culturais internacionais.

O celebrado fim da ditadura portuguesa trouxe a perceção do "estado de prático abandono em que se encontrava a cultura portuguesa", da inexistência de um Museu de Arte Moderna que servisse de apoio ao desenvolvimento da produção artística (PINHO [9]), quiçá constituído "por empréstimo-depósito a longo e médio prazos (...) da parte de um certo número de países de criação artística significativa e que, em emulação, não deixariam de satisfazer agora uma solicitação diplomática exposta com competência." FRANÇA [1]. Urgia, pois, cruzar fronteiras.

Depois da tentativa falhada de apresentar uma mostra de artistas contemporâneos portugueses no Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, por ocasião da visita do Presidente da República Portuguesa (junho de 1975), em 1976 seria finalmente concretizada uma série de exposições com a moderna criação artística nacional, em diferentes capitais europeias, cuja organização não dependia diretamente dos criadores, como sucedera até então (FRANÇA, [10] e [11]). A primeira destas mostras decorreria na Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Roma (22-06 a 25-07), repetindo-se na capital francesa entre outubro e novembro do mesmo ano.

Entre finais de 1976 e março de 1977, uma nova mostra *Arte Portuguesa Contemporânea* organizada pelo Ministério dos Negócios Estrangeiros, a Secretaria de Estado da Cultura (SEC) e a FCG, haveria de itinerar em intercâmbio cultural luso-brasileiro, pelo Ministério das Relações Exteriores, Brasília, o Museu de São Paulo e o Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro. Associada à visita oficial do Presidente da República Portuguesa e expondo pinturas de 1910 a 1976, esta exposição institucional permitiu apresentar pela primeira vez no Brasil, "uma coerente e mais importante panorâmica da nossa arte moderna" que não a visão fragmentária resultante da participação individual de artistas nas Bienais de São Paulo e em algumas galerias (COUCEIRO [12]).

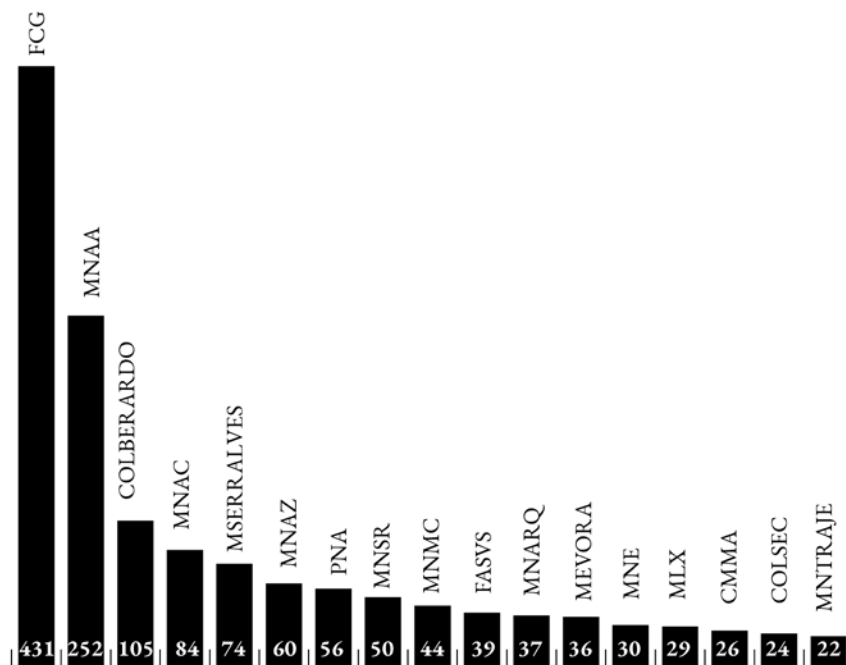



Gráfico 1 – Cedências internacionais de bens museológicos 1974-2017 / Museu (> 20)

Fonte: Arquivos DGPC e MNAA e bases de dados Matriz 3.0. © Elsa Garrett Pinho

Ao longo das décadas de 1970-80, a FCG assumiria um papel absolutamente decisivo na divulgação e valorização da arte portuguesa no estrangeiro, colaborando com o Ministério dos Negócios Estrangeiros e com a SEC na organização das primeiras exposições de arte moderna e antiga[5], editando catálogos, respondendo a pedidos de cedência de peças do respetivo acervo que lhe eram endereçadas pelas embaixadas[6] ou promovendo criadores, como Júlio Pomar (*L'Espace d'Eros*, Bruxelas, 1978), no mesmo ano em que promovia a 1.ª Retrospetiva do artista.

Até ao final da década de 1980, as cedências internacionais de bens museológicos foram quase totalmente asseguradas pela FCG e pelo MNAA, ocupando ainda lugar destacado o MNAC, de onde sairiam obras para exposições importantes: *Almada Negreiros* (Espanha, 1983-84), *Le XXème au Portugal* (Bélgica, 1986), *Os Pioneiros do Modernismo: 100 anos de pintura portuguesa* (Macau, 1986-87). Estava traçada uma tendência que haveria de persistir nas décadas seguintes, como se demonstra:

O efeito XVII Exposição do Conselho da Europa (1983)

Em 1983, Portugal assumiria a realização da XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura, cujo convite havia sido dirigido ao Governo português em 1977. Com cinco núcleos subordinados ao tema *Os descobrimentos portugueses e a Europa do renascimento*, onde se expôs o que de melhor se guardava nos museus portugueses (mas não só), este evento haveria de ter repercussões incontornáveis no futuro da museologia portuguesa, sobretudo ao nível do reconhecimento internacional dos acervos nacionais. A partir desse ano, outros museus que não apenas o MNAA, o MNAC e o Museu Gulbenkian começaram a ceder bens das suas coleções para exposições no estrangeiro, onde a presença simultânea de múltiplos emprestadores passa a ser uma realidade, conforme gráfico 2.

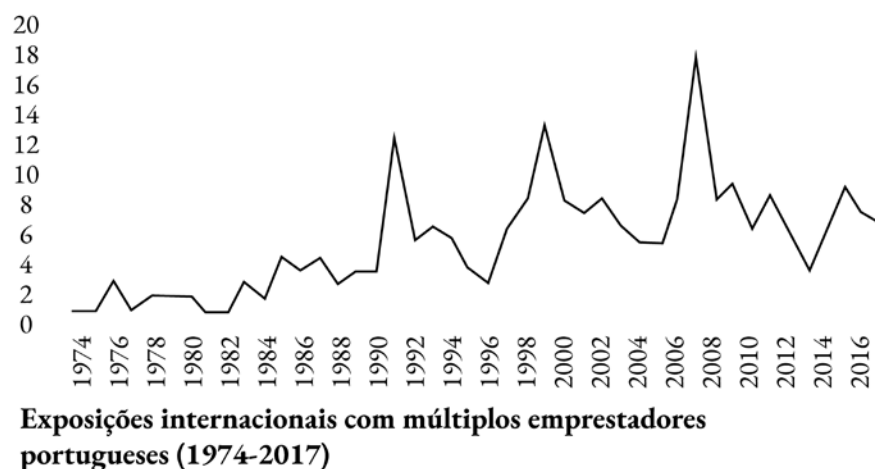



Gráfico 2 – Exposições internacionais com múltiplos emprestadores portugueses 1974-2017

Fonte: Arquivos DGPC e MNAA e bases de dados Matriz 3.0. © Elsa Garrett Pinho

Uma nova dinâmica começa a desenhar-se sob a tutela administrativa do IPPC (1980) que autorizava a circulação internacional dos bens, a qual passa a ter enquadramento legal na primeira Lei de bases do património cultural português (Lei N.º 13/85, de 6 de julho). Mas para um cada vez maior reconhecimento das coleções nacionais em muito terão contribuído as mostras de iniciativa governamental, realizadas com o apoio do Fundo de Fomento Cultural e coordenadas pelo Gabinete das Relações Culturais Internacionais do Ministério da Cultura como *Cien Obras Maestras del arte português* (Madrid, 1987) e *Le langage des orfévres de Portugal* (Luxemburgo, 1988), as seis exposições integradas no Ciclo *100 Anos de Pintura Portuguesa* (Macau, 1986-87), por iniciativa do Leal Senado e do Museu Luís de Camões, ou ainda *Soleil et ombres*: *L' art portugais du XIX e siècle* (Paris, 1987), a primeira vez que um conjunto organizado de artefactos históricos de um dado período era apresentado no estrangeiro (COSTA [13]).

A valorização da Azulejaria enquanto expressão artística nacional e única tem sido tema de diversas exposições monográficas realizadas fora do país, apenas suplantado numericamente pelas exposições de cariz histórico centradas da Expansão portuguesa e ilustradas com testemunhos materiais da "arte da diáspora" que, inevitavelmente, dominam e atravessam as quatro décadas em estudo.

DO FESTIVAL *EUROPALIA'91* AO SÉCULO XXI

A criação do Instituto Português de Museus (Decreto-Lei N.º 278/91, de 9 de agosto) veio autonomizar os museus do restante património cultural, dando início à "época áurea" da museologia portuguesa. Coincidiu tal facto com a realização do maior evento cultural jamais organizado fora do país: o Festival *Europalia'91*, cuja 11.ª edição teve Portugal por convidado[7].

Finda a *Europália 91*, os museus portugueses não mais voltariam a ser os mesmos, uma vez experimentado o reconhecimento decorrente da sua integração nos circuitos expositivos internacionais, como o gráfico 3 demonstra. Numa vintena de exposições que abarcaram os domínios das ciências e das artes, dos séculos XII a XX, na Bélgica fora apresentado o melhor do rico – e até então pouco conhecido - património cultural português.

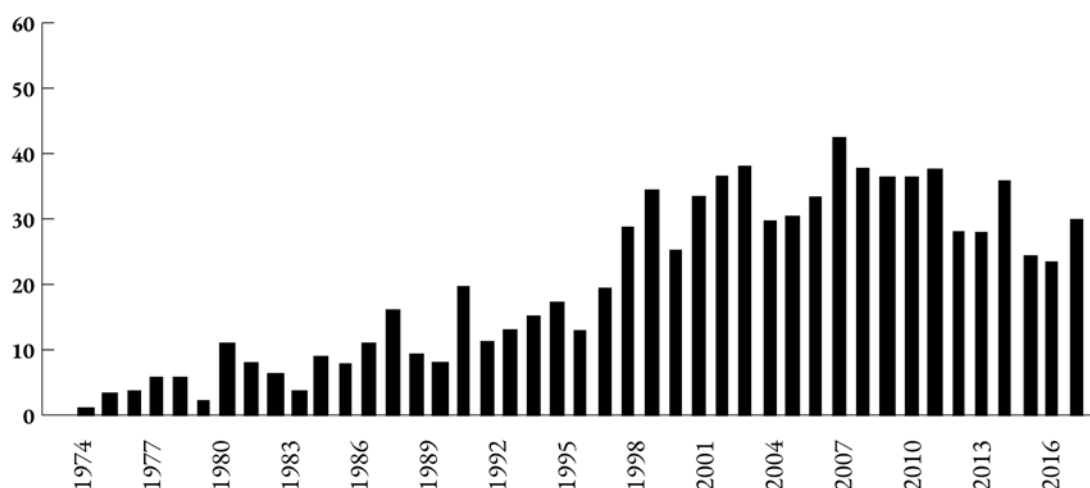



Gráfico 3 – Exposições internacionais para as quais foram cedidos bens museológicos (1974-2017)

Fonte: Arquivos DGPC e bases de dados Matriz 3.0. © Elsa Garrett Pinho

A par das exposições históricas para as quais é possível encontrar modestos antecedentes[8], no âmbito da *Europália 91* foram apresentados autonomamente três artistas modernos: Amadeo de Souza-Cardoso, Vieira da Silva e Eduardo Viana. Os dois primeiros integram o lote de artistas portugueses que nas últimas quatro décadas tiveram representação internacional em mostras total ou parcialmente realizadas com obras incorporadas em museus, como ilustra o gráfico 4.

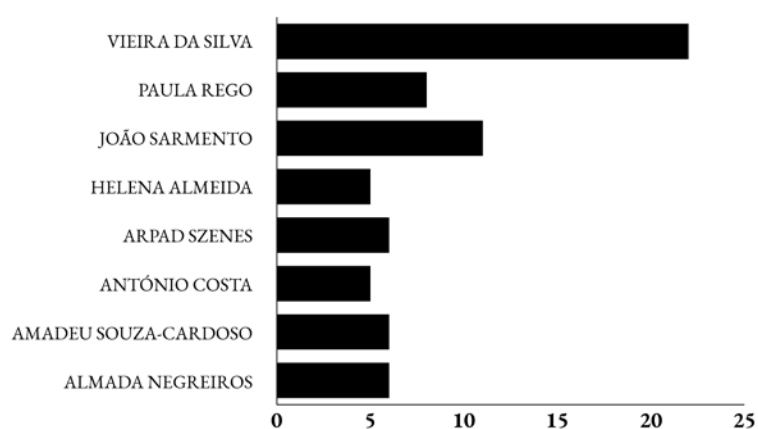



Gráfico 4– Exposições internacionais de artistas portugueses para as quais foram cedidas obras em museus (1974-2017)

Fonte: Arquivos DGPC e MNAA e bases de dados Matriz 3.0. © Elsa Garrett Pinho

Seguir-se-iam, entre 1992 e 2000, diversas exposições integradas nas Comemorações dos Centenários dos Descobrimentos Portugueses, muitas das quais organizadas pela Comissão homónima, que fizeram circular pela Europa, América e Ásia um extraordinário número de bens culturais, num movimento de centrífugo de partilha e de divulgação dos acervos que jamais seria interrompido.

Os anos de viragem do século ficaram marcados por uma nova tendência iniciada pelo Museu Gulbenkian, em 1999, quando fez deslocar até Nova Iorque 80 obras das suas coleções. A exposição, intitulada *Only the best: masterpieces of the Calouste Gulbenkian Collection*, seria exibida no Metropolitan Museum por ocasião das obras que decorriam nas instalações de Lisboa. No mesmo ano, o MNAA tomaria iniciativa idêntica, apresentando-se enquanto instituição de referência através da exposição *Museu Nacional de Arte Antiga, Lissabon*.

A euforia gerada pela crescente internacionalização as coleções, num momento em que várias das exposições para as quais eram cedidas obras dos museus portugueses incluíam itinerâncias, ajuda a contextualizar o trágico episódio do furto das joias da Coroa, em Haia (2002), e a consequente classificação como de interesse nacional de cerca de 1.600 bens dos museus tutelados pelo IPM[9]. Com esta medida jurídica, pretendia o Governo impedir a saída do território nacional dos "tesouros nacionais", salvo em situações excecionais e mediante autorização ministerial, e assim evitar novas perdas. Sucede, porém, que os bens museológicos mais solicitados para as exposições internacionais são precisamente os ditos "tesouros", tendo sido possível identificar, no contexto em análise, pelos menos 125 eventos em que estes objetos de exceção figuram.

O início do novo século é também marcado pelo surgimento de duas coleções de arte contemporânea com valor e procura internacional: Serralves e Berardo. Primeiramente instalada em Sintra e, desde 2007, ocupando parte do CCB, sob a designação de Museu Coleção Berardo, o interesse que a coleção do Comendador tem despertado além-fronteiras justifica o terceiro lugar que ocupa no *ranking* dos museus portugueses com maior número de participações em exposições no estrangeiro, posição que pertencia, até ao início do século XXI, ao MNAC. Também o Museu de Serralves, cada vez mais apostado em internacionalizar o seu acervo, tem vindo a destacar-se no último decénio (gráfico 5), muito embora por vezes cedendo obras que guarda em depósito ou em regime de comodato.

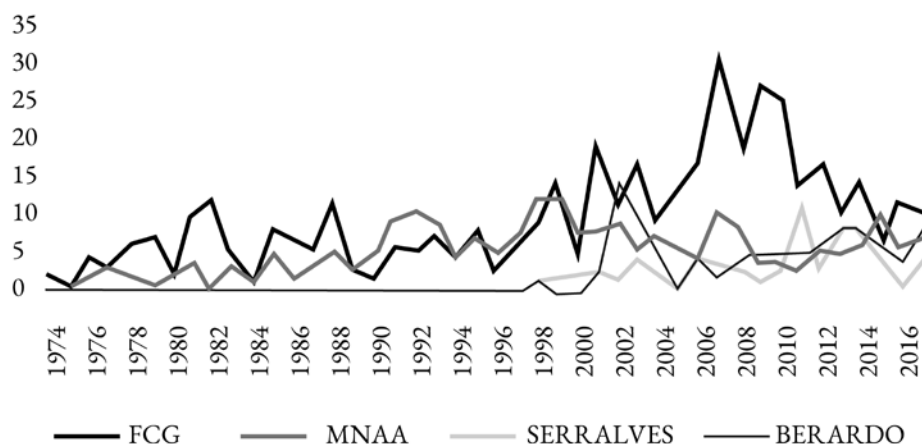



Gráfico 5- Cedências internacionais (1974-2017). Principais museus emprestadores.

Fonte: Arquivos DGPC e MNAA e bases de dados Matriz 3.0. © Elsa Garrett Pinho

MODERNAS TENDÊNCIAS

Uma análise transversal dos dados referentes às cedências internacionais ocorridas no presente século permite-nos registar, em primeiro lugar, uma clara diversificação dos países e das instituições de destino dos bens museológicos, pese embora a predominância dos países europeus e em particular da Espanha (262 ocorrências) e da França (207), Itália (92) Alemanha (74), Reino Unido (66) e Bélgica (62), mas também os EUA (100) e o Brasil (76). Outros destinos mais longínquos como o Japão, a Austrália, a Coreia do Sul, o Qatar, a Indonésia, a Sérvia, o Uruguai, Singapura ou os Emirados Árabes fazem igualmente parte dos recetores de bens museológicos nacionais.

Da leitura dos dados resulta ainda a perceção da tendência gradual e generalizada para o aumento da duração das exposições temporárias envolvendo emprestadores internacionais, o que certamente poderá ser explicado por argumentos de ordem financeira, considerando os montantes avultadíssimos que estão associados a este tipo de eventos, ao nível do acondicionamento, transporte e seguro dos bens, sobretudo quando não existe a chamada garantia de Estado como alternativa aos seguros comerciais, como sucede em Portugal.

Por outro lado, ressalta a presença de um número cada vez maior de museus portugueses em exposições internacionais – nem sempre, é certo, em perfeita consonância com a legislação vigente e com as boas práticas estabelecidas para a mobilidade das coleções – sendo possível elencar no rol de museus emprestadores, outras entidades que não apenas os principais museus de arte do Estado ou de tutela fundacional.

E porque a internacionalização é um objetivo maior de todos os museus, enquanto uns se dão timidamente a conhecer fora do país, ouros empenham-se agora na implementação de estratégias mais “agressivas” e notórias, como é o caso do MNAA que desde 2011 tem vindo a desenvolver projetos expositivos de grande envergadura como *Primitivos (1450-1550). El siglo dorado de la pintura portuguesa* (Espanha, 2011), a mostra de Domingos Sequeira (Espanha, 2013), *Tesori dal Portugallo. Architetture immaginarie dal Medioevo al Barocco* (Itália, 2014) ou *Portugal: Drawing the world. Art from the period of Discoveries* (Luxemburgo, 2017). Paralelamente, iniciava o programa de permuta “Obra convidada” e reforçava a presença das suas coleções em grandes mostras, de que a cedência absolutamente excecional das “Tentações de Santo Antão”, de Bosch, para a exposição do 5.º Centenário, no Museo del Prado (2016), constitui exemplo acabado.

ACRÓNIMOS

CCB–Centro Cultural de Belém; CMMA-Casa-Museu Medeiros e Almeida; DGPC-Direção-Geral do Património Cultural; FASVS-Fundação Arpad Szènes-Vieira da Silva; FCG-Fundação Calouste Gulbenkian; IMC- Instituto dos Museus e da Conservação, IP; IPM-Instituto Português de Museus; IPPC-Instituto Português do Património Cultural; MEVORA-Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo; MNAA-Museu Nacional de Arte Antiga; MNAC-Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado; MNARQ-Museu Nacional de Arqueologia; MNAZ-Museu Nacional do Azulejo; MNE-Museu Nacional de Etnologia; MNMC-Museu Nacional Machado de Castro; MNSR-Museu Nacional Soares dos Reis; PNA-Palácio Nacional da Ajuda; SEC-Secretaria de Estado da Cultura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

[1] FRANÇA, José-Augusto - *Museus e Casas da Cultura*, Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes, 2.ª Série, N.º 30, 11-19. Academia Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 1976

[2] Arquivo da Direção-Geral do Património Cultural (DGPC). Fundo IPPAR, Pasta Gabinete do Presidente Expo/92 (1988-1992); Fundo IPM (1992-2007), Pastas "Cedências Internacionais" (s/cota); Fundo IMC-IP (2007-2012), Pastas "Cedências Temporárias UE e Países Terceiros" (s/cota); Fundo DGPC (2012-2017)/Departamento de Museus e Departamento dos Bens Móveis (AB- Exportação temporária e BC–Expedição temporária).

[3] Arquivo do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA). Pastas: *Ano 1977, n.º 6; Ano 1977, n.º 5; Ano 1980, n.º7- 8; Ano 1985, n.º 5; Ano 1988, n.º 5; Ano 1989, n.º 6; Ano 1992, n.º 9; Ano 1993, n.º 7-8; Ano 1997, n.º 9; Ano 1999, n.º 9-10; Ano 2000, n.º 11; Ano 2002, N.º 8-9.*

[4] *MatrizNet* – <http://www.matriznet.dgpc.pt/matriznet/home.aspx> *(2018.04.15; 17h)*

[5] AIRES-BARROS, Luís e Cantinho, Manuela - *Sociedade de Geografia de Lisboa. 1875-2015. 140 Anos*, Sociedade de Geografia de Lisboa, Lisboa, 2016

[6] BAIÃO, *Joana - Museus, arte e património em Portugal. José de Figueiredo (1871-1937). (Coleção "Estudos de Museus"). Caleidoscópio, Lisboa, 2015*

[7] PIMENTEL, Cristina - *O Sistema museológico português (1833-1991). Em direcção a um novo modelo teórico para o seu estudo* (Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas). Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e Tecnologia, Lisboa, 2005

[8] SANTOS, *Reynaldo dos - Exposição de Arte Portuguesa em Londres (800-1800).* Bertrand (Irmãos), Lda., Lisboa, 1957

[9] PINHO, *Elsa Garrett - A evolução das coleções públicas em contexto democrático: políticas de incorporação e vetores de crescimento nos museus de arte da Administração Central do Estado: 1974-2010*. Tese de doutoramento, Belas-Artes (Ciências da Arte), Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2014 <http://hdl.handle.net/10451/11028> (2018.05.03, 12h)

[10] FRANÇA, *José-Augusto - Portugal, Paris, Roma e Veneza. Colóquio Artes, n.º 29, outubro, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1976, 58-59*

[11] FRANÇA, *José-Augusto - Cem Exposições (coleção* Arte e Artistas), Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1982

[12] COUCEIRO, *Gonçalo - Artes e Revolução –1974-1979. Livros Horizonte, Lisboa, 2004*

[13] COSTA, Lucília Verdelho da - *Sol e Sombras. A Arte Portuguesa do século XIX no Museu do Petit Palais em Paris*, Colóquio Artes – Revista trimestral de Artes Visuais, Música e Bailado, n.º 74, 2.ª Série, 29.º Ano, 5-17. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, setembro 1987.

1 Estas duas coleções foram recentemente unificadas sob a designação comum de Museu Gulbenkian, que desde 1969 identificava apenas a coleção do fundador. A coleção moderna na Fundação corresponde ao antigo Centro de Arte Moderna, inaugurado em 1983.

2 O conceito de "bens culturais" surge pela primeira vez no âmbito da Convenção da UNESCO sobre a Proteção de bens culturais em caso de conflito armado, adotada em Haia, em 1954, em resposta à deslocalização massiva de património cultural registada na Europa,

no período associado à 2.ª Guerra Mundial (1933-1945).

3 Assim sucedeu com alguns dos bens do Museu Colonial, inaugurado em 1870 e doze anos mais tarde integrado na Sociedade de Geografia de Lisboa, dando origem ao Museu Colonial e Etnográfico da Sociedade de Geografia de Lisboa. Cf. AIRES-BARROS [5].

4 Citem-se a Exposição Cultural da Época dos Descobrimentos (integrada na Exposição Ibero-Americana de Sevilha, 1929), a *Exposition portugaise de l'époque des grandes Découvertes jusqu'au XXe siècle* (no âmbito da Exposição Colonial Internacional de Paris, 1931); a Exposição de Bordéus (1954) intitulada *Flandres, Espagne, Portugal, du XVe au XVIIe siècle*, a *Exposição de Arte Portuguesa em Londres (800-1800),* realizada na Royal Academy of Arts de Londres (1955-1956), promovida pelo Governo português - que para o efeito nomeou uma Comissão presidida por Reynaldo dos Santos - ou, mais recentemente, a *Exhibition of contemporary art belonging to the Calouste Gulbenkian Foundation*, levada pela Fundação a Bagdade, Iraque, três anos antes da inauguração do respetivo museu, ou ainda a mostra *Art Portugais: peinture et sculpture du Naturalisme à nos jours*, promovida pela Association Française d'Action Artistique com a colaboração do Secretariado Nacional de Informação de Portugal, que haveria de itinerar pela FCG, Lisboa (1967); Casón del Buen Retiro, Madrid (30-01 a 25-02-1968) e Centre Culturel de la FCG, Paris, 1968. Sobre estas matérias consultem-se BAIÃO [6], PIMENTEL [7]. e SANTOS [8].

5 É o caso da exposição *Embroidered quilts from the Museu Nacional de Arte Antiga - India, Portugal, República Popular da China 16th-18th century*, patente no Kensington Palace, Londres (finais de 1978), ou da representação portuguesa na XV Bienal Internacional de São Paulo, comissariada por Sommer Ribeiro e que integrou obras de Helena Almeida, Lourdes Castro, Costa Pinheiro, João Cutileiro e Graça Coutinho.

6 A pedido da embaixada britânica, cederia uma pintura de Dagnan-Bouveret para a exposição "Post-impressionism. Cross-currents in european paintings", da embaixada belga, obras de Rogier van der Weyden para o Musée Communal de Bruxelles (comemorações milenares da cidade), ou da embaixada da República Federal da Alemanha, um Turner para a mostra de Munique, *Zwei Jahrhunderte englische Malerei: britische Kunst und Europa 1680 bis 1880* (1979).

7 A edição de 1991 da bienal contou com 594 eventos culturais dispersos por várias cidades belgas, que seriam apreciados por mais de um milhão e duzentos mil visitantes.

8 É o caso das exposições *Art namban: les Portugais au Japon* (Europalia 89/Japão), *La Révolution Française et l'Europe, 1789-1799* (20.ª Exposição do Conselho da Europa, Paris, 1989), *Portugal na Abertura do Mundo* (Mês de Portugal em Bruges, 1990) *ou Portugal - Brazil. The age of Atlantic Discoveries* (New York Public Library, 1990).

9 Decreto-Lei N.º 19/2006, de 18 de julho e Declaração de Retificação N.º 62/2006, de 15 de setembro.

Portas para o intercâmbio cultural: reflexões sobre a competência autorizativa do Iphan para exportação temporária de bens protegidos

VIRGYNIA CORRADI LOPES DA SILVA

Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis pela Universidade Federal de Minas Gerais UFMG, Brasil. Atualmente é aluna do Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural do IPHAN, PEP/MP/IPHAN, vy.corradi@gmail.com

ADRIANA SANAJOTTI NAKAMUTA

Doutora em Artes Visuais, área História e Teoria da Arte, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora do Mestrado Profissional em Patrimônio do Instituto do Patrimonio Histórico e Artístico Nacional e da Faculdade de Sao Bento do Rio de Janeiro, Pesquisadora do Projeto Fortificações no Brasil da Fundação Cultural do Exército Brasil. É orientadora da pesquisa da mestranda Virgynia Corradi Lopes da Silva sobre o tema desse artigo, Rio de Janeiro, Brasil, anakamuta@yahoo.com.br

RESUMO:

O artigo pretende explorar – sob uma perspectiva preponderantemente operacional – a competência autorizativa do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) para a exportação temporária de bens culturais considerados como integrantes do acervo cultural da nação brasileira. Como funciona e quais seriam os principais fatores que delineiam a lógica do processo de tomada de decisão de liberação-retenção desses bens culturais para sua participação no circuito cultural internacional?

PALAVRAS-CHAVE:

Controle da Circulação; Iphan; Bens Móveis.

ABSTRACT:

The article intends to explore – mostly from an operational perspective – the authoritative competence of the Institute of National Historical and Artistic Heritage (Iphan) dedicated to the temporary export of cultural goods considered as part of the cultural heritage of the nation. How does it work and what are the main factors that outline the logic of the decision-making process of liberation-retention of Brazilian movable cultural property for participation in the international cultural circuit?

KEYWORDS:

Circulation Control; Iphan; Movable Heritage.

INTRODUÇÃO

No início do mês de março de 2018, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) anunciou a venda da obra "*Number 16*", de Jackson Pollock (1912-1956), avaliada em cerca de US$ 25 milhões de dólares. A opção pela venda do único exemplar de Jackson Pollock disponível para exibição pública no Brasil surgiu enquanto alternativa para a criação de um fundo pecuniário com vista a sustentabilidade financeira do museu para os próximos anos[1]. A notícia repercutiu pelo país, e manifestações surgiram contra e a favor à venda da obra. Nesta conjuntura, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional[2] comunicou que não dispunha de qualquer competência sobre o caso, uma vez que o quadro de Pollock não era tombado[3], ou seja, não era reconhecido juridicamente como *património nacional*; caso o fosse, o tombamento, mediante a prerrogativa do controle da circulação, poderia pelo menos garantir a permanência do *"Number 16"* no País.

O controle da circulação de bens culturais móveis[4] emergiu enquanto medida de preservação do património móvel no Brasil no início do século XX, em um contexto no qual os saques aos acervos das igrejas eram constantes, e refletiam a procura por bens culturais no mercado ilegal de antiguidades (SENA, 2011). Havia também intenso fluxo de evasão de obras de arte brasileiras para o exterior, o que mobilizou a opinião pública e alcançou repercussão na mídia ao longo da década de 1920 (PINHEIRO, 2006). Anos mais tarde surge o ato administrativo do tombamento, organizado juridicamente a partir do Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, que, em seu artigo número 14, apensado aos "Efeitos do Tombamento", define que o bem tombado não poderá sair do país "senão por curto prazo, sem transferência de domínio e para fim de intercâmbio cultural" (BRASIL, 1937), mediante reconhecimento e autorização expressa do Iphan. Em outras palavras, o Decreto atribui competência autorizativa[5] ao Iphan sobre a saída temporária de bens culturais tombados em nível federal[6].

Décadas após o decreto, surge a Lei nº 4.845, em 19 de novembro de 1965 (conhecida por Lei do Período Monárquico), que determina a proibição da saída de bens e ofícios produzidos ou relacionados ao Brasil até o ano de 1889, a menos que em ocasião de intercâmbio cultural[7].

A competência autorizativa do Iphan tem por finalidade a garantia da integridade dos bens protegidos, considerando os riscos desinentes das situações de trânsito dos bens. Sob esta perspectiva, o controle institucional exerce o poder de interferência no *plano operacional* da circulação, pressionando a adoção de medidas que atendam aos critérios de conservação antes, durante e após a exportação. Por outro lado chama a atenção, nas leis supracitadas, o *intercâmbio cultural* como única possibilidade de exportação temporária, o que introduz a influência do controle da circulação em um *plano político,* à medida que revela o poder de interferência estatal na liberação-retenção do património móvel em circuitos extraterritoriais, de acordo com as intenções diplomáticas depositadas no intercâmbio cultural.

O PROCESSO DE AUTORIZAÇÃO PARA EXPORTAÇÃO TEMPORÁRIA DO IPHAN

Como mencionado anteriormente, a legislação brasileira vigente atribui ao Iphan a competência autorizativa sobre a exportação temporária de bens culturais protegidos em nível federal. Esta competência tem por motivação proteger o patrimônio móvel nacional por meio da garantia de sua integridade; impedimento da evasão; e adequada apropriação social dos bens pela população. Entre janeiro de 2017 a julho de 2018, de acordo com registros do Iphan, foram atendidas 14 solicitações de autorização para exportação temporária; no primeiro semestre de 2018, cinco solicitações tramitaram pelo instituto[8].

Pessoas físicas e jurídicas, proprietárias de bens protegidos, encaminham as solicitações ao Iphan com a finalidade de corresponder aos pedidos de empréstimo de instituições estrangeiras para eventos culturais, além de procurarem regulamentar a saída de bens para estu-

dos ou intervenções de restauro no exterior. A maioria das solicitações provém do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) e do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP) – as instituições museológicas com acervos mais requeridos para exportação no Brasil.

O processo envolve duas instâncias de análise para fundamentar a decisão, sendo elas a área técnica do Iphan, e o Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural[9] – doravante denominado Conselho –, que designa um relator para a análise de cada solicitação. A área técnica deve emitir parecer conclusivo sobre a possibilidade de exportação; nos casos positivos, ou seja, de deferimento da solicitação, o processo segue[10] para a apreciação de relator designado pelo Conselho, cuja deliberação sobre a autorização é definitiva.

As análises circunstanciadas na área técnica do Iphan verificam as condições gerais de conservação informadas na proposta de saída para exportação – tais como meios de transporte, embalagem, condições de acondicionamento e exposição oferecidas pelas instituições receptoras – e a ocorrência de seguro com cobertura para os riscos relativos ao trânsito de bens culturais. Porém, entre a expedição da autorização pelo Iphan e o retorno dos bens, existe toda uma cadeia de circunstâncias de risco, que escapam à ação preventiva do instituto. Interessante observar que os certificados de seguro vêm apresentando coberturas cada vez mais abrangentes – a exemplo da modalidade "guarda-chuva", que garante inclusive a indenização por danos morais a terceiros. Portanto, a decisão dedicada à autorização para saída, sob a perspectiva técnica, assemelha-se a um voto de confiança do Iphan para os proprietários dos bens, de que estes buscarão atender a todos os critérios necessários à integridade dos bens culturais protegidos, durante todo o período do intercâmbio cultural.

No âmbito do Conselho, o processo decisório considera todas as informações exaradas pela área técnica em justaposição às questões de política cultural. Estas questões tangem o mérito da proposta de saída, principalmente quanto à disponibilidade dos bens solicitados para exportação, em função de sua importância para a nação. Alguns conselheiros inclusive recomendaram a adoção de uma lista de classificação de bens inamovíveis por sua representatividade como património nacional (SAMPAIO, 2009). Esta é a principal razão pela qual pode ocorrer a declinação da saída de alguns bens, ainda que com a aprovação da área técnica, como ocorrido em 2009, em que o parecer da relatora responsável manifestou-se desfavorável à liberação de nove das 34 obras do MASP solicitadas para participar da exposição "*Olhar e ser visto*", da Fundación MAPFRE de Madrid. Dentre as obras impedidas constavam trabalhos de artistas como Diego Velázquez, Tiziano Vecellio e Francisco Goya, considerados exemplares insubstituíveis do colecionismo nacional.

Negativas como essa geram desconforto, uma vez que a decisão do conselho ocorre muitas vezes às vésperas da data prevista para o embarque dos bens, o que revela o quão delicado pode ser o processo decisório dos relatores incumbidos de analisar os processos de saída. Por esse motivo as negativas do Iphan, quando ocorrem, vão à contramão das intenções do intercâmbio, e geram inclusive algum desconforto diplomático, como é possível perceber no relato de Pietro Maria Bardi[11] sobre o indeferimento do Iphan ao empréstimo de obras do MASP para participarem de exposição no Japão em 1970: "Em 1970 a cidade de Osaka, Japão, promoveu a famosa Expo-70 e a comissão, encarregada de selecionar 100 pinturas para o panorama da arte ocidental, solicitou ao Masp nada menos que cinco obras: Daddi, Mantegna, Holbein, Cézanne e Renoir. Apesar dos trâmites oficiais, o Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, hoje Instituto, vetou a ida das obras desses mestres. O Brasil assim esteve ausente quando franceses, alemães, ingleses, italianos, americanos, etc., por seus museus, lá se encontraram numa festa de arte e cultura (BARDI, 1978, p. 84)"

A negativa do Iphan fora interpretada e divulgada como prejudicial às relações socioculturais do país. Três anos depois, o MASP recebeu novamente solicitação para envio de 45 obras de sua coleção para exposição itinerante no Japão; o Iphan decidiu pela saída das

obras, o que gerou, desta vez, resultado considerado positivo, como relata Bardi: “Em 1973 o jornal “Mainichi Newspaper” e a empresa “Matsuzakaya”, convidaram o Masp para apresentar 45 peças de uma coleção, de artistas antigos e contemporâneos e entre eles os nacionais, nas principais cidades do Japão. A exposição foi um sucesso, mostrando aos japoneses, um aspecto jamais suspeitado, o de um país situado nos trópicos ser possuidor de uma coleção de arte ocidental das mais importantes da história da arte (BARDI, 1978, p. 84). Nota-se pelos casos relatados que a expectativa quanto à função política dos bens como representantes culturais do País.

É a partir desta expectativa gerada pela função política que o Iphan procura o equilíbrio das relações internacionais dos bens com a função social que ocupam no próprio país. Por isso, além de objetivar a integridade do acervo nacional, os conselheiros do património cultural buscam a *reciprocidade* pelos empréstimos, ou seja, a igualdade de condições do país no intercâmbio cultural, em situação paritária de empréstimo e admissão de bens culturais com os demais países envolvidos.

A reciprocidade também pode ocorrer através de acordos de cooperação técnico-científica – como acordos de restauro[12] ou estudo de autenticidade – em contrapartida ao empréstimo. Interessante é perceber que o intercâmbio cultural proporciona esta oportunidade de permuta, que, se integrada a uma política cultural de acervo efetiva, promete contribuir com a missão institucional de preservação e divulgação do patrimônio cultural (MENESES, 2009).

CONCLUSÃO

São vários os fatores que interferem no processo decisório de autorização para exportação temporária, e muitos deles escapam à área de ação do Iphan. Cada processo possui suas particularidades, motivo pelo qual a tomada de decisões quanto às exportações temporárias de bens protegidos procura ser o mais flexível possível, contudo sem colocar em risco a integridade dos bens.

Entretanto a impressão é de que se espera do processo decisório do Iphan uma posição que seja conivente com o compromisso estabelecido pelo Brasil no intercâmbio cultural internacional, o que representa um desafio de conciliação de interesses e premissas. Procura-se, portanto, maior reciprocidade nos intercâmbios para nivelar a participação brasileira no circuito internacional envolvendo o património móvel do País.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL, República Federativa do – *Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937*. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional.

______________________________ – *Lei nº 9238, de 15 de dezembro de 2017*. Aprova a Estrutura Regimental e o Quadro Demonstrativo dos Cargos em Comissão e das Funções de Confiança do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN.

BARDI, Pietro Maria – *Ano 30*. Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Governo do Estado de São Paulo, São Paulo, 1978.

BISCHOFF, James L – *A proteção internacional do patrimônio cultural*. Revista da Faculdade de Direito, v. 24, n. 24, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2004, 28 p.

FRANCIONI, Francesco – *The human dimension of international cultural heritage law: an introduction*. European Journal of International Law, v. 22, n. 1, 2011, p. 9-16.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan – *Origens da noção de preservação do patrimônio cultural no Brasil*. Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (Online), n. 3, 2006, p. 4-14.

SAMPAIO, Suzanna – *Ata da 60ª Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural*. Sessão realizada no dia onze de fevereiro de dois mil e nove, na Sala dos Archeiros, do Paço Imperial, no Rio de Janeiro. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/atas/2009__01__60a_reunio_ordinria__11_de_fevereiro.pdf. Acesso em: 30 de julho de 2018.

SENA, Tatiana da Costa – *Relíquias da nação: a proteção de coleções e acervos no patrimônio* (1937-1979). Dissertação (Mestrado em História, Política e Bens Culturais) – Fundação Getúlio Vargas, 2011, 86 p.

1 https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/04/artistas-curadores-e-galeristas-lancam-manifesto-contra-venda-de-pollock-pelo-mam-rj.shtml (acesso em 24 de maio de 2018).

2 Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) é a principal entidade de preservação de bens culturais do Brasil. Criado em 1937, é responsável pelo reconhecimento, preservação e divulgação de bens culturais cuja proteção seja de interesse público.

3 O tombamento trata-se da homologação de ato administrativo que identifica determinados bens culturais móveis e imóveis, e de natureza material, como património cultural, pela vinculação destes bens com a historiografia do Brasil – ou pelo reconhecimento de valores excepcionais artísticos, arqueológicos ou etnológicos –, e os designa à proteção pública. Esta proteção determina critérios de conservação que perpassam a fiscalização destes bens, incluindo o controle de sua circulação.

4 Existem no Brasil outros instrumentos normativos que regulam o controle da circulação, entretanto este artigo restringe-se a analisar o controle da circulação relativo à atuação do Iphan – com exceção dos bens arqueológicos.

5 Para atender às atribuições de controle da circulação, o Iphan lançou uma normativa para regulamentação do procedimento correspondente: a Portaria IBPC nº 262, de 14 de agosto de 1992, que organiza e determina os prazos, documentos e encaminhamentos para formulação das solicitações de autorização.

6 O tombamento pode ocorrer nas demais entidades políticas (estados e municípios); entretanto cabe ao Iphan manifestar-se somente sobre os bens tombados em nível federal.

7 "Art.4º - Para fins de intercâmbio cultural e desde que se destinem a exposições temporárias, poderá ser permitida, excepcionalmente, a saída do País de algumas obras especificadas nos artigos 1º, 2º e 3º, mediante autorização expressa do órgão competente da administração federal, que mencione o prazo máximo concedido para o retorno. (BRASIL, 1965)".

8 Dados recolhidos pela autora no Departamento de Patrimônio Material e Fiscalização (DEPAM)/Iphan, em julho de 2018.

9 O Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural é um órgão colegiado do Iphan, ao qual compete examinar, apreciar e decidir questões relacionadas com: o tombamento e a rerratificação de tombamento; o registro do patrimônio de natureza imaterial e a sua revalidação; e a saída temporária de bens acautelados pela União (BRASIL, 2017).

10 Por atribuições do inciso XII, art. 4º, da Lei 11.906, de 20 de janeiro de 2009, o Ibram deve se pronunciar acerca de requerimentos para movimentações de bens culturais musealizados, o que contempla parcela de bens tombados pelo Iphan. Portanto, existe sombreamento de competências no caso dos bens tombados e musealizados, razão pela qual nestes casos específicos o processo de autorização inclui a participação do Ibram após a manifestação da área técnica do Iphan. Atualmente a normativa dedicada à regulamentação da saída temporária dos bens culturais está sendo revisada para atender o processo em caráter interinstitucional.

11 Pietro Maria Bardi (1900-1999) foi museólogo, crítico e historiador da arte, jornalista, marchand, colecionador e professor. Assumiu a direção do MASP entre os anos de 1946 e 1996.

12 Temos como exemplos os acordos de restauro da pintura "*São Jerônimo no Deserto*", de Andrea Mantegna – pertencente à coleção do MASP –, para participação na exposição "*Mantegna*", realizada no Museu do Louvre, em Paris, entre 2008 e 2009; do retábulo do Mosteiro de São Bento, da cidade de Olinda, em Pernambuco, para participação na exposição "*Brazil: Body and Soul*", realizada no Museu Guggenheim em Nova Iorque; e da pintura "*Enigma de Um Dia*", de Giorgio de Chirico – pertencente à coleção do MAC-USP – a fim de integrar a exposição "*Giorgio de Chirico*", realizada no Musée d´Art Moderne de la Ville, em 2009.

No rasto dos marfins luso-africanos. O olifante da coleção de Jay C. Leff

TIAGO RODRIGUES

Mestre em Arte, Património e Teoria do Restauro / ARTIS-IHA e CH-UL, Lisboa, Portugal, tiagorodrigues2@campus.ul.pt

RESUMO:

A partir de finais do século XIX os marfins Luso-Africanos inundaram o mercado de arte europeu e começaram a ser procurados por colecionadores de arte pelo seu exotismo e raridade. Na década de 1960, o banqueiro norte americano Jay C. Leff (1925-2000), tinha na sua coleção um conjunto considerável de arte tribal onde apresentava peças de marfim Luso-Africano que hoje integram acervos públicos. Quem foi Jay C. Leff? Qual era o seu interesse pela arte africana? Que outros objetos de marfim africano possuiu? Estas são algumas questões que pretendemos abordar.

PALAVRAS-CHAVE:

Marfins Luso africanos; Olifantes; Saleiros; Colecionismo; Jay C. Leff

ABSTRACT:

In the late XIXth century the Luso-African ivories had filled the European art market and began to be sought after by art collectors because of its exoticism and rarity. In the 1960s the North American banker Jay C. Leff (1925-2000) had in his collection a considerable ensemble of tribal art where there were present pieces of Luso-African ivory that now comprise public collections. Who was Jay C. Leff? What was his interest in African art? What other African ivory objects did he have? These are some questions that we intend to answer.

KEYWORDS:

Luso-African Ivories; Oliphants; Saltcellars; Art Collecting;Jay C. Leff

OS MARFINS LUSO-AFRICANOS

São as fontes escritas portuguesas do final do século XV e inícios do século XVI que nos dão as primeiras referências a objetos de marfim oriundos da Costa Atlântica de África. Na sua maioria encontramos a referência a colheres, que eram acessíveis mesmo ao círculo não elitista de Lisboa.[1]

No inventário dos bens de Catarina Lobo, datado de 28 de março de 1498, esposa do notário do Palácio Real, Pêro Vaz, onde é enumerada "hua colher de marfim de Gujnee"[2], percebemos, pela primeira vez, o preço mercantil destas colheres, que se aproximava ao das colheres de prata. Percebemos também, que os objetos de marfim mais simples eram acessíveis a pessoas sem um estatuto social elevado ou grande riqueza. Esta é uma ideia que ganha ainda mais credibilidade quando a confrontamos com os diversos fragmentos de marfins Luso-Africanos que foram encontrados no contexto arqueológico português. Estes últimos dados acabam por documentar a dispersão de tais objetos no quotidiano português.

Por sua vez, no manuscrito *Esmeraldo do situ Orbis* da autoria de Duarte Pacheco Pereira (1460-1533), é referida a produção de delicadas colheres na região da Antiga Serra Leoa.[3]

Na *Descrição da Costa Ocidental de África*, redigida entre 1507 e 1510 pelo impressor e tradutor Alemão Valentim Fernandes, através das informações prestadas por Álvaro Velho do Barreiro, um português que viveu durante oito anos na Costa da Guiné, é mencionada a competência artística dos artesãos da Serra Leoa que é exemplificada no trabalho de colheres, saleiros e manilhas/pulseiras de marfim. Através dos seus relatos ficamos a saber que estes artesãos também podiam trabalhar por encomenda, pois conseguiam produzir "todallas cousas que lhes mandam fazer.", o que nos leva a suscitar a encomenda de objetos como os olifantes, servindo de exemplo o que agora estudamos.

No entanto, é no único livro remanescente das contas do Tesoureiro da Casa da Guiné, referente ao ano económico de 1504-1505, que encontramos a prova de que estes objetos chegavam a Lisboa. Nele encontramos o registo alfandegário de cento e seis colheres e três saleiros de marfim que vinham da costa atlântica do continente africano. Como Mário Pereira salienta, os registos da Casa da Guiné não aludem a objetos encomendados por membros da corte portuguesa, nem pelo Rei D. Manuel I.[4]

A referência a "Quatro colhares de marfim" e a "hua bocyna de marfim pequena", que encontramos no inventário de 1507 dos bens de Álvaro Borges, um português que morreu em São Tomé, é outro dado que exemplifica a presença destes objetos entre a comunidade ultramarina portuguesa nos inícios do séc. XVI. Na documentação portuguesa, presente no Arquivo nacional da Torre do Tombo, em Lisboa, existem muitas outras referências a marfins africanos, como uma carta de quitação, datada de 12 de novembro de 1517, referente aos bens do Bispo da Guarda, onde são mencionadas seis colheres e três saleiros de marfim, ou o inventário pós-morte do navegador André Marques onde são registados, entre instrumentos náuticos, uma série de artefactos africanos. Estes dizem respeito a "huã dúzia de colheres de marfim" e a "uma corneta de marfim".[5]

No *Livro de Receitas da Renda das ilhas de Cabo Verde*, de 1513 a 1516, presente no Arquivo Nacional da Torre do Tombo,e m Lisboa, encontramos a referência à entrada em Santiago de Cabo Verde, de dois saleiros de marfim lavrados vindos da costa da Guiné, registados no navio Santa Cruz em 1515, encomendados pelo Vigário de Santiago. Nos inventários dos bens da casa dos condes de Basto, realizado em 1643-1644, mas com treslado de inventários e róis de obras anteriores, deparamo-nos com a referência a um saleiro e dez colheres de marfim. Este conjunto de peças aponta para uma origem africana: "hum saleiro de marfim com des colheres de marfim avaliado tudo juntamente em dous mil e oitocentos reis".[6]

Cronologicamente, a última referência portuguesa a este tipo de peças africanas surge nos inventários de "toda a fazenda" do rei D. João IV (1604-1656), realizado por ordem do Rei D. Afonso VI (1643-1683), entre 20 de novembro de 1657 e 28 de janeiro de 1658, e diz respeito a uma "corneta de marfim" e a

um "copo de grão-lavor de marfim". Provavelmente um olifante e a parte de um saleiro.[7]

Por sua vez, fora de Portugal, as primeiras menções a objetos de marfim luso-africano encontram-se em Castela no inventário da coleção de Don Juan Alonso de Pérez de Guzmán (1464-1507), o III Duque de Medina Sidonia, e diz respeito a "uma píxide da Guiné com quatro lagartos" e "uma píxide de marfim da Guiné com duas cabeças na tampa". A descrição detalhada destes objetos leva-nos a crer que estamos perante peças de produção dos artesãos da Antiga Serra Leoa, sendo os "lagartos" os crocodilos esguios como o que encontramos no olifante em análise, e as "duas cabeças" a terminação bicéfala presente em alguns saleiros como o que faz parte do acervo do Museu Britânico, em Londres.

Fora do contexto ibérico, são inúmeras as referências que encontramos para objetos de marfim africano. Desde os inventários dos gabinetes de curiosidades, como os do arquiduque do Tirol, passando pelos diários do pintor Albrecht Dürer (1471-1528), pelos inventários de famílias como os Médicis, e até mesmo nas minutas da Sociedade de Antiquários de Londres, conseguimos ter a perceção de que as distribuições destes objetos pelas coleções europeias dos séculos XVI, XVII e XVIII não decorreu do contacto direto que os países tinham com o continente africano.[8]

Os olifantes

São quarenta e dois os olifantes que se conhecem. Pelos motivos decorativos, nomeadamente a heráldica, as cenas cinegéticas de caça ao veado, ao javali e ao urso, consideram-se que estas peças, produzidas pelos artesãos da Antiga Serra Leoa, são a resposta a encomendas europeias, principalmente de portugueses do final do século XV e inícios do XVI.

Estes objetos são instrumentos de sopro esculpidos na forma da presa do elefante que desempenharam uma dupla função na cultura da guerra e nas caçadas. Para os povos africanos, marcavam o início e o fim dos ataques, servindo como exemplo, na segunda metade do século XVI, o uso bélico de trombetas e buzinas de marfim entre os Cassangas na região da atual Casamansa e a Serra Leoa. Esta tipologia de marfins luso-africanos, aos quais a historiografia da arte chama de sape-portugueses, caracteriza-se por uma extensão entre os 30 e os 70 cm, sendo os maiores divididos em 7 ou 8 secções cilíndricas desde o bocal até à campânula, decoradas com 3 ou 4 cenas cinegéticas separadas por frisos entrelaçados, perlados ou godrões.

De uma forma geral, a secção de diâmetro mais reduzido de um olifante, apresenta o bocal que é composto por uma ou duas peças de formato troncocónico justapostas. Esta parte diz respeito à primeira secção e articula-se com a segunda quando é "engolido" pela boca de um animal, normalmente a figura de um cão feroz, cuja cabeça é estilizada com focinho assanhado e dentes fixos no bocal.[9]

O olifante de Jay C. Leff

A peça que serve de mote para esta investigação é um instrumento de sopro esculpido na forma de um dente de elefante, ornamentado em baixo-relevo, com um discurso cinegético repartido em 7 secções, divididas entre si por frisos torcidos, lisos e outros decorados com fileiras de contas (Figs. 1 e 2).

No lado côncavo observamos duas argolas de suspensão zoomórficas e a representação de um crocodilo a devorar um homem (Fig.2).

A extremidade do corno é talhada na forma da cabeça de um cão raivoso que morde o bocal de forma troncocónica, que lhe entra pelas goelas. Estão também representadas correntes em torno da sua cabeça, sendo essa representação finalizada por um fino friso composto pela estilização de cordas. Segue-se um friso composto por secções circulares duplas, que apresentam uma decoração espiralada com fiadas de pérolas que acompanham o movimento já descrito.

Na outra extremidade – que é a mais larga e que diz respeito a última secção – encontramos o brasão Real Português. Na zona convexa está representada a esfera armilar e a figura de vários homens.

A primeira cena cinegética surge a seguir à cabeça estilizada do animal e apresenta dois leões alados a combaterem entre si, envoltos

em folhagens. É na zona côncava desta secção que encontramos a representação em alto-relevo de um crocodilo que devora um homem. Este homem está representado de braços levantados para o ar. E é este pequeno detalhe que nos permite distinguir esta peça de uma outra, muito semelhante, que foi catalogada em 1989 por Ezio Bassani e William Fagg.[10] Nessa outra peça o mesmo motivo decorativo é representado, mas com o homem a ser devorado com os braços em posição oposta.

Já na parte convexa encontramos a representação de um caçador em posição defensiva.

A secção seguinte divide-se da anterior pela representação de um friso de perlados. Esta é a cena central e a de maior destaque da peça. Entre a representação de elementos vegetalistas observamos a caça ao javali com o auxílio de cães. Desta cena destaca-se a representação de um caçador de lança afiada que está prestes a espetar um javali, que está a ser atacado por um cão de caça.

Na zona convexa desta secção surge-nos, em alto-relevo, um caçador que carrega nas suas costas o corpo de um javali morto. O limite desta cena é finalizado por um friso composto por padrões de entrelaçamento.

Noutra secção também composta por uma cena cinegética, encontramos a representação de uma caça ao cervo, onde se observa um caçador a tocar uma trompa de caça – um jogo de autorreferência à utilidade do próprio objeto. Na zona côncava desta secção, podemos ver um caçador que segura um cão por uma trela. Há, também, a representação de elementos heráldicos (a esfera armilar, a cruz da ordem de cristo e o brasão da casa real portuguesa).

Na zona limiar da campânula encontramos uma decoração geométrica composta por linhas perladas que simulam triângulos.

Desconhecido da historiografia da arte relacionada com o marfins luso-africanos, este olifante vem aumentar o inventário de marfins desta tipologia. Tomámos conhecimento desta peça através do Senhor Christian Elwes, responsável pela arte africana da Etwinstle Gallery, em Londres, que efetuou a sua transição para a atual coleção no ano de 1983. Olhando para o historial desta peça ficamos a saber que a mesma pertenceu ao banqueiro Jay C. Leff, e que antes fora do negociante de arte Nasli Heeramaneck (1902-1971). Até hoje não se conseguiu apurar a data exacta em que esta peça é adquirida pora Jay C. Leff (1925-2000), mas certamente na década de 1950.

Este olifante foi exposto pela primeira vez na *Exotic Art, From Ancient and Primitive Civilizations: Collection of Jay C. Leff*, realizada no ano de 1959 no Instituto Carnegie em Pittsburgh, onde é mencionado como sendo uma trompa de caça do Benim, do século XVII.[11] Ficámos também a saber que se trata de uma peça que fazia parte do acervo do Fayette National Bank and Trust Company de Uniontown, na Pensilvania, sendo exposto juntamente com um saleiro que hoje faz parte do Metropolitan Museum of Art em Nova Iorque (Fig. 3), e que então se apelidava de copo com tampa e se considerava ter sido produzido no Benim, no século XVII.[12]

Em 1964 as duas peças surgem na exposição *African sculpture in the collection of Jay C. Leff*, e no catálogo podemos observar que surgem como exemplos da arte afro-portuguesa.[13]

Esta nova denominação decorre da grande revolução que se deu no final da década de 1950 em torno da perceção dos marfins africanos, através do estudo de William Fagg (1914-1992) intitulado *Afro-portuguese ivories*.[14] Este investigador e conservador do British Museum retomou a questão da origem dos marfins africanos, classificou-os e estudou-os como exemplos de uma entidade artística e cultural dotada de valor próprio, considerando-os como símbolos do sincretismo entre Europa e África em termos artísticos. Este estudo inovador apresentou a existência de quatro tipologias de objetos (saleiros, colheres, olifantes e outros diversos), que exprimem um hibridismo cultural entre a Europa e as civilizações da costa ocidental do continente africano, em concreto o Benim, a Serra Leoa, o Congo e a região de Lagos, na Nigéria. Convicto de que estes objetos haviam sido concebidos por artesãos africanos, apoiando-se nas diferentes características estilísticas destas peças, o autor apresentou, pela primeira vez na historiografia, o conceito de marfins "afro-portugueses". Nesta exposição de 1964, tanto o olifante como o saleiro, são considerados exemplos desta arte. Estes objetos voltam a surgir na exposição *The Art of Black Africa: Collection of Jay C. Leff*, realizada entre Outu-

bro de 1969 e Janeiro de 1970, e no catálogo da mesma com a entrada número 130.

Sobre Jay C. Leff

Desde 1947 e até ao ano de 1986, o senhor Leff foi o presidente e o chefe executivo do banco que a sua família havia fundado na cidade de Uniontown, no Estado da Pensilvânia, nos EUA. Durante toda a vida foi um ávido colecionador de arte, de culturas distintas, e as peças da sua coleção foram exibidas em Museus de Arte como o Carnegie e o Frick.

Do pouco que se consegue apurar sobre este colecionador, podemos delinear que, na década de 1940, começou a colecionar artes decorativas orientais e, entretanto, o seu gosto mudou para o que era chamado de artes primitivas. A sua coleção era muito forte em arte pré-colombiana e africana, adquirida maioritariamente através de negociantes de arte norte americanos e em leilões.

Segundo as palavras do seu filho, em determinada altura, o Sr. Leff licitou contra o 41º Vice-Presidente dos Estados Unidos, 49º governador de Nova Iorque, filantropo e empresário Nelson Rockefeller (1908-1979). Nos finais da década de 1960, viu algumas das suas peças serem exibidas no Museu de Arte Primitiva de Nova Iorque.

Chegando a negar a noção de que não se pode misturar estilos artísticos, o seu gosto eclético estava bem patente logo na forma como expunha no seu escritório um considerável número de objetos da sua coleção, que era composta por mais de quatro mil peças. No entanto, na década de 1980, quando se mudou para uma residência mais pequena, começou a desfazer-se da mesma, tendo chegado a um total inferior a 1.000 peças. Em 1986 reformou-se e, a partir de então, a coleção de arte tornou-se no seu principal interesse. Embora tenha sido reduzida a centenas de peças, foi nessa altura que recorreu à Galeria Four Winds em Shadyside, não só para vender, mas também para trocar algumas das peças que já tinha por outras novas.[15]

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O olifante por nós estudado é um claro exemplo de uma trompa de caça realizada pelos artesãos da Antiga Serra Leoa entre finais do século XV e inícios do XVI. Ao compará-lo com os já conhecidos olifantes sape-portugueses, destacamos o facto de este ser mais um exemplo do trabalho do artesão do polígono de quatro lados, um motivo que surge esculpido na fita que decora a cabeça estilizada do animal que engole o bocal, e que pode ser considerado como a "rubrica" de um artesão.

Se o senhor Jay C. Leff é para nós um colecionador de arte um tanto desconhecido, é certo que o seu gosto por arte e, principalmente, pela denominada arte primitiva, permite-nos colocá-lo como um fundamental colecionador de marfins luso-africanos do século XX. Para isso contribui o facto de ter adquirido este olifante e um saleiro que hoje faz parte do acervo do Metropolitan Museum of Art e também por ter divulgado a sua coleção de arte através de três exposições.

Fig. 1 – Vista geral de olifante, 1490-1530; Marfim; 68.5 cm; coleção particular; EUA.

Fotografia: 'Image courtesy of Entwistle, London and Paris'

Fig. 2 –Detalhe da representação de um homem a ser devorado por um crocodilo no olifante, 1490-1530; Marfim; 68.5 cm; coleção particular; EUA.

Fotografia: 'Image courtesy of Entwistle, London and Paris'

Fig. 3 – Saleiro, 1490-1530; Marfim; Metropolitan Museum of Art; EUA

Fotografia:https://www.metmuseum.or/art/collection/search/316442 [09/05/2018]

Este artigo é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto "MARFINS AFRICANOS NO MUNDO ATLÂNTICO: UMA REAVALIAÇÃO DOS MARFINS LUSO-AFRICANOS", PTDC/EPHPAT/1810/2014. This article is funded by national funds through FCT – Foundation for Science and Technology under project "AFRICAN IVORIES IN THE ATLANTIC WORLD: A REASSESSMENT OF LUSO-AFRICAN IVORIES", PTDC/EPHPAT/1810/2014".

1 BASSANI, Ezio – African artefacts in European collections- 1400-1800. British Museum Pubns itd, Londres, 2000, pp. XXII e 279.

2 Lisboa, DGLAB/TT, Mf.6707, Livro, fl. 118.

3 CARVALHO, Joaquim Barradas de – Esmeraldo de Situ Orbis de Duarte Pacheco Pereira, édition critique et commentée. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, pp. 94.

4 PEREIRA, Mário – African art at the Portuguese Court, c. 1450-1521. – Rhode Island [s.n.], 2010. Dissertação de Doutoramento apresentada ao departamento de História da Arte e Arquitectura na Universidadede Brown.

5 BASSANI, Ezio – African artefacts in European collections- 1400-1800. British Museum Pubns itd, Londres, 2000, pp.181-182.

6 SERRÃO, Vítor – Arte, religião e imagens em Évora no tempo do arcebispo D. Teotónio de Bragança, 1578-1602. Vila Viçosa: Fundação da Casa de Bragança, 2015, pp.234.

7 TRNEKK, Helmut, e SILVA, Nuno Vassalo e, coord. – Exótica, os descobrimentos e as câmaras de maravilhas do renascimento. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, pp.60 e 110.

8 BASSANI, Ezio – African artefacts in European collections- 1400-1800. British Museum Pubns itd, Londres, 2000.

9 RODRIGUES, Tiago – Do Livro para o marfim. Gravuras tardo medievais francesas em olifantes, hostiários e saleiros da Antiga Serra Leoa, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2018, pp.73-75.

10 BASSANI, Ezio e FAGG, William – Africa and the Renaissance: art in ivory. Nova Iorque: Prestel, 1988, pp. 90, 94,96, 143 e 235.

11 AA. VV. – Exotic Art, From Ancient and Primitive Civilizations: Collection of Jay C. Leff, Pittsburgh:Carnegie Institute, PA, 1959, pp. 47.

12 AA. VV. – Exotic Art, From Ancient and Primitive Civilizations: Collection of Jay C. Leff. Pittsburgh:Carnegie Institute, PA, 1959, pp. 48.

13 AA.VV. – African sculpture in the collection of Jay C. Leff. Nova Iorque: The Museum of Primitive Art, 1964, pp. 3.

14 FAGG, William – Afro-portuguese Ivory. Londres: Batchworth Press, 1959.

15 http://old.post-gazette.com/regionstate/20000125leff9.asp [02-05-2018].

A dispersão das obras dos Segundos Pintores de Câmara e Corte de Lisboa

MÓNICA MARÍLIA FERNANDES PARREIRA GONÇALVES

Doutoranda, ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal, monica.m.goncalves7@gmail.com

RESUMO:

Os Segundos Pintores de Câmara e Corte de Lisboa, que trabalharam 30 anos essencialmente em edifícios do estado, formavam parte da elite de artistas que Pina Manique e D. Maria I pretendiam empregar para decorar os novos edifícios da capital, e em especial os que pertenciam à coroa. Eles foram os principais protagonistas das decorações de edificações públicas em Lisboa na viragem de Setecentos para Oitocentos, e as suas obras sofreram os mais diversos destinos, desde a sua origem até à actualidade; a maior parte perdeu-se totalmente, e outras surgem nos nossos dias descontextualizadas, sendo necessário convocar memórias para novamente as dotar de uma leitura coerente com o distanciamento necessário que a história nos impõe.

PALAVRAS-CHAVE:

Academia; Dispersão; Memória; Releitura.

UMA NOVA ELITE DE ARTISTAS PARA LISBOA

Os Segundos Pintores de Câmara e Corte

Quando mencionamos os Segundos Pintores de Câmara e Corte de Lisboa referimos os três pintores que foram admitidos, em Abril de 1803, para trabalharem nas obras do Novo Paço da Ajuda, integrando uma equipa já formada em 1802 pelos dois Primeiros Pintores de Câmara e Corte Domingos Sequeira (1768-1837) e Vieira Portuense (1765-1805) com os respectivos ajudantes. São esses Segundos Pintores: Arcangelo Fuschini (1771-1834), José da Cunha Taborda (1766-1836) e Bartolomeu da Costa Calisto (1768-1821). Por quase 30 anos todos eles exerceram a sua profissão ao serviço da coroa na decoração do inditoso palácio, à excepção de Domingos Sequeira afastado da obra acusado de manifestar simpatia pelos invasores franceses, e Vieira Portuense, falecido prematuramente em 1805.

O Novo Paço da Ajuda

Em 1794 ardeu a *Real Barraca*, estrutura de madeira, erguida temporariamente como residência da família real, após a perda do palácio oficial no terramoto de 1755, deixando a realeza novamente sem teto. O infortúnio propiciou um desejo crescente de se construir um palácio de pedra e cal, e o projeto do Paço Novo d'Ajuda foi iniciado logo no ano seguinte, mas na realidade a história da sua construção a partir de 95 não foi feliz; sofreu inúmeras interrupções no andamento dos trabalhos, e acabou por ser encerrado no ano de 1833 inconcluso.

Começou pelo risco do arquiteto da casa real, Manuel Caetano de Sousa (1738-1802), a pedido de D. João, então instalado em Queluz. Porém em Janeiro de 1802, o Príncipe Regente mudou de ideias, entregando a direção da obra a outros dois arquitetos, o português Costa e Silva (1747-1819) e o genovês Francesco Saverio Fabri (1761-1817), ambos com formação atualizada em Itália, onde se manifestavam as tendências neoclássicas. A corte desejosa de mostrar o seu poder, atendia às novidades de gosto, com a já instituída intenção de deixar para o futuro uma obra que marcasse o seu reinado, e alinhava assim no seguimento da nova Lisboa reerguida, sob auspício do Espírito das Luzes que no quadro das reformas de Pombal, se tornou na conhecida *Lisboa Pombalina*.

Para a decoração do novo palácio D. João contava com um novo escol de artistas; os já referidos Segundos Pintores de Câmara e Corte (a colaboração dos Primeiros Pintores foi praticamente nula) e respectivos discípulos. Os três artistas, todos formados no novo ensino artístico público que foi criado sob a orientação do Intendente Pina Manique (1733-1805) com aprovação de D. Maria I (1734-1816), depois frequentaram a *Aula Régia de Desenho de Figura e de Arquitectura*, foi-lhes possível beneficiar de um estudo de vanguarda com a abertura da *Academia de Portugal em Roma*.

Academia de Portugal em Roma

A *Academia de Portugal em Roma*, apesar de oficialmente fundada em 1791 e encerrada em 1805[1], encontrava-se no entanto, a funcionar desde 1788. Tinha como principal ambição e propósito a formação de um grupo prestigiado de artistas, similar ao que existira no tempo de D. João V, que viria, após uma distinta e aprimorada aprendizagem, dotar Portugal de uma nova dinâmica e moderno gosto estético.

A *Academia* não foi apenas acarinhada pelo Intendente Pina Manique, como também por figuras eminentes dentro do círculo cultural português, entre elas destacou-se o empenho do ministro D. Alexandre de Sousa Holstein (17751-1803). Foi graças à sua influência que a *Academia* se estabeleceu num edifício autónomo, com sede própria e um director, João Gherardo Rossi (1754-1827)[2], italiano de reconhecido mérito intelectual. Sousa Holstein empreendeu ainda o melhor da sua diplomacia junto ao Papa, possibilitando a frequência aos alunos portugueses do Museu do Vaticano e o Palácio Farnese de modo a observarem e copiarem *in loco* as obras-primas que estes edifícios acolhiam. Esta era uma experiência privilegiada que lhes permitia usufruir do ensino artístico em moldes modernos, a par

do ensino tradicional que consistia na escolha de um mestre e de o auxiliar na sua Oficina.

Pretendia-se que o novo gosto e espírito, alusivos sobretudo às teorias de Mengs e Winckelmann, às descobertas das ruínas de Herculano e Pompeia e respectivos modelos clássicos e do crescente interesse na Arqueologia como disciplina científica, fosse apreendido pelos estudantes.

A PRODUÇÃO ARTÍSTICA

Os principais pólos de produção

Os principais locais de produção artística destes pintores foram três: Itália - *A Academia de Roma*, Palácio de Mafra e o Palácio Novo da Ajuda.

Itália entre 1788 e 1798

Enquanto durou a *Academia de Portugal em Roma* foi mantida uma regular comunicação com Pina Manique, através da redacção de cartas que mantinham o Intendente informado da evolução dos seus pupilos. Como testemunho desse progresso, as produções artísticas eram enviadas para a corte e passavam a decorar os vários edifícios da coroa.

Ficou documentado no *Giornale de'Letterati* de Março de 1796 um texto, de um *connaisseur* italiano anónimo, bastante elogioso no que toca ao talento dos estudantes portugueses, descrevendo de modo elucidativo os temas representados: Arcangelo Fuschini pintou *Cipião, o Africano*, José Taborda *Cincinato*, Bartolomeu Calisto *Tarquínio* e Emanuel Dias (1764-1831)[3] *Tarquínio Prisco*.

O artigo permitiu-nos perceber que as obras ficavam em exposição por alguns dias, antes de serem encaixotadas e enviadas para Lisboa, e que os alunos traziam mais obras de sua autoria, é o caso de José da Cunha Taborda que voltou nesse ano a Portugal e, para além da Pintura de História *Cincinato*, carregou mais um quadro pronto representando *la Virgine, il Bambino, e S. Giuseppe in mazze figure di grandeza naturale, ch'era opera molto lodevole*.

Não sabemos o destino que levaram os trabalhos de 96, existe apenas a informação acerca da remessa de seis pinturas relativas ao ano de 1792. Ao chegarem à corte as obras foram divididas do seguinte modo: três pinturas foram escolhidas pela Rainha para serem colocadas na sala onde fazia o Despacho no Palácio da Ajuda, e as outras três representando a Escultura, a Pintura e a Arquitectura, foram levadas pela princesa Carlota Joaquina para o Palácio de Queluz.

Onde se encontram estas obras académicas?

Fig. 1 - S. João Baptista, 1788-1796, José da Cunha Taborda (1766-1836), Óleo s/ tela, 25.4 x 19.7 cm, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa.

Contando que eram 4 os alunos, e que permaneceram por 10 anos em Roma (excepto Taborda que ficou 8), um cálculo aproximado sugere que no total cerca de 40 obras poderão ter sido enviadas. Não existem registos e, por se tratarem na maioria de cópias, não vinham nem datadas nem assinadas, o que dificulta a sua identificação. Em relação às obras descritas no artigo referido, nenhuma delas surgiu até hoje, nem em equipamentos culturais nem no mercado da arte onde já conseguimos detectar obras dos nossos artistas, tanto pintura como desenho.

Supomos, porém, que algumas excelentes cópias de mestres antigos, que se encontram no Porto, da autoria de José da Cunha Taborda, poderão ser desta época, bem como um *S. João Baptista* doado ao Palácio da Ajuda pela herdeira do espólio do pintor. As restantes obras também doadas a instituições religiosas, não havendo qualquer registo sobre elas, nem documentos nem imagens.

Ainda um outro trabalho, do pintor Fuschini, poderá ter vindo de Roma na mesma época. Trata-se de uma cópia da *Adoração dos Pastores* de Sebastiano Conca (1680-1764). A obra sofreu um percurso interessante, passou de geração em geração, sendo conhecida no seio da família como sendo feita pelo *avô Fuschini*, a determinado momento os herdeiros decidiram vender a obra e restante espólio artístico. A pintura foi elencada com o número 264 e aparece na página 17 num catálogo de leilão com a seguinte descrição:

> 264 – Quadro grande, pintura a óleo sobre tela "Nascimento do Menino" (Virgem, S. José e o Menino, santas, pastores e anjinhos). Atribuído a VIEIRA LUSITANO (Francisco Vieira de Matos (1699-1783) Biogr. Benezit, Pamplona, Thieme/Becker, P. Universal, etc. Séc. XVIII. Alt. 2.19 x 1.50. *Est. XXII.*

A troca de autoria foi clara na intenção de aumentar o valor de mercado da pintura, a obra foi resgatada/comprada por um outro herdeiro, conseguindo que se mantivesse na família, e que porém lamenta não ter chegado a tempo de *salvar* uma cópia de *S.Miguel Arcanjo* também de Fuschini que foi vendida para o Brasil.

CATÁLOGO

Fig. 2 - Catálogo de leilão – Capa, SOARES & MENDONÇA LDA. De 10 a 16 de Dezembro de 1994.

Fig. 3 -Adoração dos Pastores (cópia de Sebastiano Conca), 1788-1798, Arcangelo Fuschini (1771-1834), Óleo s/tela, 240 x 170 cm com moldura, 2.19 x 1.50 cm sem moldura. Coleção Particular, Lisboa.

Fig. 4 - Adoração dos Pastores, c.1720, Sebastiano Conca (1680-1764), Óleo s/tela, 243.8 x 254.2 cm, Getty Museum, Los Angeles.

Mafra entre 1804 e 1805

Por altura do início da construção do Palácio da Ajuda, concluíam-se as decorações em Mafra sob a coordenação do pintor Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823) que pediu auxílio à equipa da Ajuda para finalização da campanha decorativa. Entre trabalhos de pintura de tectos e mural, a equipa da Ajuda cerca de 1805 executou os quadros para as paredes da chamada *Sala das Descobertas*.

Foram ao todo seis telas, destinada cada uma a seu artista: Arcangelo Fuschini executou *Vasco da Gama desembarca em Calecut*, Bartolomeu Calisto *D. João de Castro*, Cunha Taborda, *Antonio da Silveira obriga a levantar o cerco de Diu* e Cyrillo Volkmar Machado pintou *Afonso de Albuquerque edifica a fortaleza de Cochim*. A Domingos Sequeira tocaram duas telas: *Duarte Pacheco vence o Samorim em*

Calecut e *Os Almeidas derrotam Cutival em Panasse*, o primeiro deveria ter sido pintado por Vieira Portuense que, entretanto falecera.

Hoje em dia, no Palácio Nacional de Mafra, apenas restam as legendas escritas na parede no lugar correspondente a cada pintura.

Para onde foram as obras e onde se encontram hoje?

O primeiro destino destas obras foi o Brasil, a causa? Bruscas alterações políticas.

A primeira invasão francesa no ano de 1807 causou uma profunda alteração na sociedade lisboeta; ao tempo que a tropa de Junot entrava na capital, a fragata que transportava a família real e a corte fazia-se ao mar a caminho do Brasil, de onde só regressou em 1821.

Ainda em Mafra o próprio rei embalou e transportou tapetes e quadros dos seus pintores favoritos:

> *Aí em Mafra (...) chegaram os arautos com a notícia das tropas de Junot já terem entrado as fronteiras e estarem às portas de Lisboa. O pouco que havia de bom nas salas do Palácio, alguns quadros dos seus pintores predilectos, como Sequeira ou Fuschini e Vieira Portuense, umas trezentas tapeçarias que adornavam os muros desconfortáveis de Mafra, tudo foi embalado à pressa na precipitação da fuga para Lisboa*.[4]

Numa publicação de 1940 de Carlos Silva Lopes (historiador) surge a informação de que o Visconde de Rio Branco ao visitar o Palácio de Mafra, apercebeu-se que as pinturas da *Sala das Descobertas* estavam no Rio de Janeiro no Palácio de São Cristóvão[5]:

> *...em 1877 o Visconde de Rio Branco (pai) em visita ao monumento e acompanhado de Monsenhor Pinto de Campos, ao deparar com estas inscrições, exclamou: Os quadros que aqui faltam estão em S. Cristóvão (Rio de Janeiro), e aqui é que deviam estar ...é que estavam bem.*[2]

Silva Lopes, ainda nos anos 40, procurou saber um pouco mais sobre o destino das telas e a única informação que obteve foi que parte do recheio do palácio de S. Cristóvão fora enviado para Boulogne-sur-Seine, França: ... *Há perto de um ano, uma pessoa amiga procurou, a meu pedido, averiguar se entre os objectos de arte pertencentes aos Príncipes descendentes do Imperador D. Pedro II, existem alguns dos quadros provenientes de Mafra. Aproximava-se porém a guerra, o que impedia as pesquizas, pois todos esses objectos de arte estavam já, na previsão dos acontecimentos, convenientemente resguardados.*

De momento desconhece-se o paradeiro destas seis pinturas históricas, podendo ou não encontrarem-se ainda em França.

Ajuda a partir de 1809 até 1833

O Paço Novo da Ajuda iniciou a sua construção em 1795 e encerrou obras em 1833, sem contudo estar concluído. Durante o acidentado percurso as obras foram suspensas algumas vezes. Iremos considerar o tempo de execução de obras dos três pintores desde 1809 a 1833, exceptuando Bartolomeu Calisto que faleceu em 1821 aos 53 vítima de doença que lhe dificultava o exercício da profissão de acordo com ex-inspector da Ajuda, Costa e Silva[6].

Nas paredes e tetos do Palácio da Ajuda existe o que de melhor foi feito por esta geração de pintores de História de aproximação ao gosto neoclássico. O seu trabalho foi pouco apreciado num futuro imediato à sua execução, por críticas românticas, o que derivou numa desvalorização e desmemória contínua até quase finais do século XX, a mesma falta de interesse manifestou-se com as pinturas em tela, deveriam ter permanecido no local de origem, pois faziam parte de um programa decorativo de enaltecimento da monarquia absoluta, porém por razões que desconhecermos, hoje algumas delas encontram-se expostas noutros locais onde é francamente notória a sua descontextualização.

O terceiro e último exemplo (de tantos que poderíamos apresentar) recai sobre a obra de Bartolomeu Calisto: o pouco que se conhece indica um pintor com parco talento e fraca execução – são três retratos, com datas que se apro-

ximam muito da sua data de falecimento, altura em que já estaria doente e lhe faltariam as faculdades para uma boa realização do trabalho.

Surpreendentemente, encontra-se no Brasil uma pintura de Calisto com boa execução técnica e pictórica, apesar de ser uma cópia de Carlo Cignani (1628-1719), o que levou a que lhe fosse atribuída por longo período outra autoria. Recentes exames de Raio-X revelaram a sua assinatura. A descoberta abre-nos todo um novo caminho de investigação: até à data um dos tetos da Ajuda que não está assinado nem documentado, permanece sem autoria reconhecida, somente atribuída e com algumas reticências. Surge agora a possibilidade de poder ser do pincel de Calisto em início de carreira, o que nos leva ponderar e a reavaliar sob um novo olhar não apenas aquela pintura, mas outras em tela e mesmo desenhos com semelhanças estilísticas, cujo autor continua por identificar.

CONCLUSÃO

Os locais de reaparecimento de bens patrimoniais são manifestamente importantes, apesar de as obras se mostrarem numa situação de total falta de contexto, existe quase sempre uma *lógica oculta*, que nos cumpre deslindar para restabelecer um entendimento o mais coerente possível de todo o seu percurso de vida. Ao desbravar desmemórias acumuladas nas obras de arte poderemos compreender a sua mensagem não apenas estética, mas igualmente documentativa e representativa de determinado período ou acontecimento histórico, recorrendo sempre que possível a exames e, se necessário a análises químicas, de modo a comprovar ou desmentir o que por vezes não poderia ir além de uma hipótese.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARVALHO, Ayres de - *A Real Barraca e o Palácio da Ajuda*, in Belas-Artes, Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes, série nº 3, nº 11-13, Academia Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 1988-1991, p.15.

CASTRO, Padre José de – *Portugal em Roma*. Volume II. União Gráfica, Lisboa, 1939.

FRANÇA, José-Augusto - *A reconstrução de Lisboa e a arquitectura pombalina*, Biblioteca Breve/Volume 12, Amadora,1978.

Idem – *A Arte em Portugal no século XIX*. 1º Volume. Bertrand Editora, Lisboa, 1990.

LOPES, Carlos da Silva - *As Pinturas de tema ultramarino no Palácio de Mafra* in Congresso do Mundo Português - publicações, Comunicações apresentadas aos Congressos de História Moderna e Contemporânea de Portugal (V e VI Congressos), VIII volume, Comissão Executiva dos Centenários, 1940, p. 63-64.

MACHADO, Cyrillo Volkmar - *As Honras da Pintura, Esculptura, e Architectura: discurso de João Pedro Bellori, recitado na Academia Romana de S.Lucas, na 2ª Dominga de Novembro de 1677, dia em que se distribuíram os prémios aos Estudantes das três Artes, cujas obras foram coroadas; sendo Principe da mesma Academia Mr. Le Brun, traduzido do Italiano para o Portugues E ilustrado com Annotações , por hum dos Pintores de S.A.R. o Príncipe Regente Nosso Senhor*. Impressão Régia, Lisboa, 1815.

MARTINS, Francisco de Assis de Oliveira - *A Academia Portuguesa de Belas Artes em Roma* in Ocidente vol. XVIII, 1942, 375-400.

MARTINS, Francisco de Assis de Oliveira - *Pina Manique; o político, o amigo de Lisboa*. Sociedade industrial de Tipografia, Lisboa, 1948.

NETO, Maria João, MALTA, Marize (dir.) - *Colecções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX As Academias de Belas Artes Rio de Janeiro, Lisboa, Porto (1816-1836) ensino, artistas, mecenas, coleções.* Caleidoscópio – Edições e Artes Gráficas, SA. Casal de Cambra, 2016.

PAMPLONA, Fernando de - *Um Século de Pintura e Escultura em Portugal*, Ed. Tavares Martins, Porto, 1943.

PITTURA. XII. Sopra alcuni quadri dipinti dagli allievi della R. Accademia delle belle Arti di Portogallo in Roma, Lettera al Direttore di questo Giornale in Memorie per Servire alla Storia Lettteraria e Civile. Roma, 1796, p. 58-61.

SERRÃO, Vítor –Idem- *A Cripto-História da Arte Análise de Obras de Arte Inexistentes*. Livros Horizonte, Lisboa, 2001.

Idem- *A Trans-memória das Imagens Estudos Iconológicos de Pintura Portuguesa (Séculos XVI-XVIII).* Edições Cosmos, Chamusca, 2007.

SILVA, Joaquim da Costa e - *Resposta comprovada que o conselheiro Joaquim da Costa e Silva, apresenta para mostrar e convencer a falsidade do que escreveo António Francisco Roza... contra a demonstração do referido conselheiro*. Typ. Silviana, Lisboa, 1822.

1 Acerca do encerramento da Academia em Roma e das tentativas da sua reabertura, contando sempre com o apoio de Gerardo de Rossi, veja-se Michela Degortes e Maria João Neto – *Ensino artístico na corte portuguesa do Rio de Janeiro: a escolha entre os modelos francês ou italiano* in Neto, Maria João, Malta, Marize (dir.). Colecções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX As Academias de Belas Artes Rio de Janeiro, Lisboa, Porto (1816-1836) ensino, artistas, mecenas, coleções. Casal de Cambra. Caleidoscópio, Casal de Cambra, 2016, p. 67-83.

2 Poeta e erudito, publicou a *Memorie sulle belle arti* (Roma 1792) e um *Trattato su l'arte drammatica* (Roma 1790). Publicou ainda varias comédias. Foi ministro das finanças. Dedicou-se ao estudo de arqueologia. Em 1812 foi nomeado membro correspondente do Instituto de França, e em 1816 director da Academia Real de Nápoles em Roma. A sua obra completa foi editada em Florença no ano de 1818.

3 Dias (Manuel) ou Manuel Dias de Oliveira Brasiliense, cognominado o Romano ou Emanuel Dias. Este pintor nascido no Brasil ficou sob a procteção de Pina Manique ao mudar-se para Lisboa, após morte do seu mecenas que o trouxe para o Porto ao reconhecer-lhe talento como pintor. Foi enviado para Roma e regressou em 1798. Regressou ao Brasil onde foi nomeado professor régio de pintura. Para uma maior informação veja-se Fernando de PAMPLONA-Dicionário de Pintores e escultores Portugueses, vol.2 , II edição (actualizada). Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1987, p. 204.

4 CARVALHO, Ayres de - *A Real Barraca e o Palácio da Ajuda in* Belas-Artes, Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes, série nº 3, nº 11-13, Academia Nacional de Belas-Artes, Lisboa, (1988-1991) p. 15.

5 Criado por Dom João VI, em 6 de Junho de 1818 e sediado inicialmente no Campo de Santana, O palácio foi residência da família real portuguesa de 1808 a 1821, pertenceu à família imperial brasileira de 1822 a 1889, abrigou a primeira Assembleia Constituinte Republicana de 1889 a 1891 e é sede do Museu Nacional desde 1892. Originalmente denominado de Museu Real, foi incorporado à universidade em 1946. Está localizado no interior do Parque da Quinta da Boa Vista, na cidade do Rio de Janeiro, Brasil.

6 Veja-se Joaquim da Costa e Silva- *Resposta comprovada que o conselheiro Joaquim da Costa e Silva, apresenta para mostrar e convencer a falsidade do que escreveo António Francisco Roza... contra a demonstração do referido conselheiro*. - Lisboa: Typ. Silviana, 1822. Onde pequenos pormenores nos permitiram uma melhor compreensão acerca do trabalho de Bartolomeu Calisto e de mais alguns pintores que trabalharam na obra da Ajuda.

As exposições da Sociedade Promotora das Belas-Artes em Portugal enquanto dinamizadoras do mercado de arte primário

VERA MARIZ

Investigadora Doutorada Integrada, ARTIS – Instituto de História da Arte, Lisboa, Portugal, vera.mariz@letras.ulisboa.pt

RESUMO:

A Sociedade Promotora das Belas-Artes em Portugal promoveu, entre os anos de 1862 e 1887, catorze exposições. Consequentemente, interessou-nos averiguar a importância destes certames para o desenvolvimento do então incipiente mercado primário de arte moderna. Neste âmbito, recorremos, essencialmente, a catálogos, estatutos, regulamentos, relatórios/contas e periódicos. O registo, organização e análise de quase duas mil obras de pintura expostas nestes palcos e um especial enfoque nas extracções de loteria e vendas promovidas nestas mostras, revelará o pioneirismo e impacte desta instituição na dinamização da economia artística nacional.

PALAVRAS-CHAVE:

Mercado de arte; Exposições; Pintura; Sociedade Promotora das Belas-Artes em Portugal.

EXPOSIÇÕES DE ARTE COMO FORMA DE ALARGAR A "ESTREITEZA DO MERCADO"

As exposições, bem como os antiquários, leiloeiras, galerias e instituições artísticas públicas ou privadas, constituem importantes segmentos do mercado de arte. Como tal, a avaliação destes elementos estruturais permite-nos compreender o grau e ritmo de desenvolvimento do comércio de obras de arte em determinado local e período. Em Portugal, as exposições não têm sido significativamente entendidas como parte fundamental deste sistema multifacetado, relacional e dinâmico. A abismal diferença de dimensão relativamente a outras realidades europeias e, consequentemente, alguma desvalorização do caso português estarão certamente na base desta desigualdade. O presente estudo, particularmente focado no caso das exposições da Sociedade Promotora das Belas-Artes em Portugal, pretende, portanto, lançar um novo olhar sobre estes certames, aqui entendidos como parte fundamental da infraestrutura do mercado de arte português da segunda metade do século XIX.

Até meados da década de 60 de Oitocentos, a regularidade do contacto directo entre público e obras de arte modernas era mínima. Além dos *ateliers* dos artistas, de escassas lojas não especializadas na venda de arte, de leilões onde predominava a arte antiga, de certames pontuais – casos das exposições filantrópicas (1851, 1858) – ou da acção de alguns negociantes e intermediários, a frequência era sobremaneira determinada pelas mostras trienais promovidas, a partir dos anos 40, pelas academias de Belas Artes de Lisboa e Porto. Os periódicos permitem-nos ter uma noção considerável desta realidade, surgindo amiudamente referências a visitas de coleccionadores ou amadores, como Ernesto Biester, a *ateliers* de artistas como Tomás da Anunciação[1]. Este pintor era, aliás, um dos poucos cujas obras eram comercializadas por agentes intermediários, caso do seu amigo actor e escultor mas, também, coleccionador, João Anastácio Rosa. O estabelecimento do dourador Margotteau da rua Nova do Carmo desempenhava um papel importante neste circuito, servindo de espaço de exposição, por intermédio de Rosa, das obras de Anunciação e outros[2]. Esta galeria de uma loja não especializada na transacção de arte coeva, funcionava, na verdade, como um dos mais dinâmicos polos de exposição de pintura da época, local pelo qual passaram obras de António Joaquim de Santa Bárbara, António Félix da Costa, José Machado Carreira dos Santos ou do espanhol Manuel de La Cuadra, entre outros artistas de diferentes estatutos[3]. No Porto, também a oficina de dourador do senhor Sala, na rua de Santo António, funcionava como galeria de pintura, local onde Francisco José Resende expôs algumas obras[4]. Por fim, destaque-se a inclusão de obras de artistas vivos, "concorrentes á celebridade"[5], na anteriormente mencionada exposição filantrópica promovida pelo Abade de Castro em 1851, casos de António Manuel da Fonseca, Anunciação, José Rodrigues, Metrass, Luís de Menezes ou Maria Guilhermina Silva Reis[6]. Compreende-se, portanto, que as oportunidades para os artistas exporem e comercializarem as suas obras com regularidade dependiam largamente de uma existente, mas limitada e não especializada, iniciativa privada.

O contributo da Sociedade Promotora das Belas-Artes

Perante esta "estreiteza do mercado"[7], um cenário marcado pela insuficiência de apoio oficial aos artistas, pela irregularidade das exposições trienais das academias, reduzida cultura artística do público e falta de crescimento e profissionalização da iniciativa privada, assiste-se à concretização de uma ideia antiga[8]: a criação de uma sociedade, constituída por artistas e amadores, dedicada, entre outros aspectos, à organização de exposições anuais. Nascia, assim, em 1860 a Sociedade Promotora das Belas-Artes em Portugal (SPBAP), instituição cujos estatutos viriam a ser aprovados pelo rei D. Pedro V somente em 1861[9]. Apesar dos objectivos desta sociedade – que na fase preparatória teve como presidente o anteriormente mencionado Abade de Castro, seguindo-se o Marquês de Sousa Holstein e por fim Delfim Guedes – não se limitarem à promoção de certames anuais, este é o cerne do presente estudo[10]. As diferen-

tes versões dos estatutos desta instituição são, aliás, absolutamente coerentes em relação à centralidade das exposições, verificando-se permanentemente que o fim da SPBAP era "excitar a emulação entre os artistas portuguezes, propagar o conhecimento, e facilitar a venda das suas obras, por meio d'exposições publicas annuaes; e protegel-os com a acquisição de objectos d'arte expostos."[11] A partir da reforma estatuária de 1862 esclarecer-se-ia, ainda, que para além desta forma de incentivo, divulgação, apoio e protecção, a sociedade poderia também "empregar, além d'estes, quaesquer outros meios que julgar convenientes para o desenvolvimento das bellas-artes"[12].

Compreendemos, portanto, que o carácter comercial destas exposições e o entendimento da arte como um bem de consumo, não só estão presentes desde a fundação desta instituição, como presidem à mesma. Estamos, assim, perante uma primeira tentativa de promover de forma organizada e (mais) consistente uma necessária dinamização do mercado de arte primário português – o segmento dedicado à transacção de uma obra pela primeira vez – procurando-se, através destas exposições, estimular os artistas a produzirem trabalhos cuja divulgação e, sobretudo, venda seriam instigadas e facilitadas por meio de certames frequentados por amadores e por um público não necessariamente conhecedor, cujo interesse procurava cativar-se.

A sociedade seria constituída por "sócios artistas" e "sócios amadores", estando aberta a todos aqueles que adquirissem acções no valor de 4$500 reis anuais[13]. O conjunto destas acções seria aplicado em despesas administrativas e na organização das exposições mas, sobretudo, na criação dos prémios pecuniários sorteados em cada uma das mostras, como veremos, além da aquisição de uma litografia ou gravura oferecida como compensação aos sócios não premiados na loteria, ou das medalhas concedidas aos artistas. Esta iniciativa, o seu modelo e condições, revelar-se-iam muito atractivos, constatando-se um aumento exponencial do número de afiliados ao longo dos primeiros cinco anos, tendo passado de 252 sócios e 284 acções em 1862, para 512 sócios e 635 acções em 1866[14]. No mesmo período, o número de visitantes da exposição anual passou de 4.150 (1862) para 14.709 (1866)[15]. Concomitantemente, saliente-se que um elevado número de accionistas, indubitavelmente atraídos pela questão dos prémios[16], eram súbditos brasileiros e que a importância do seu contributo era de tal modo significativa que a dificuldade de receber os seus pagamentos anuais constituiu um dos factores determinantes do declínio e eventual fim da sociedade. Finalmente, considerando o ainda reduzido domínio desta realidade, importa destacar que alguns dos principais agentes económicos envolvidos no comércio de obras de arte foram sócios desta sociedade, podendo mencionar-se os casos do dourador Manuel Martinho Margotteau Ferreira, de Casimiro Cândido da Cunha, Luís Tibúrcio Ferreira ou José dos Santos Libório. Alguns dos principais coleccionadores ou amadores da época, também foram sócios, nomeadamente D. Fernando II, D. Luís I, os duques de Palmela, o Conde de Farrobo, o Conde de Penafiel, Pedro Daupiás, a família Schindler, Alfredo Keil, José Gregório da Silva Barbosa ou Hermano Frederico Moser.

AS EXPOSIÇÕES DA SPBAP: ESPAÇOS DE EXIBIÇÃO, VENDA E CONSUMO

Entre os anos de 1862 e 1887 realizaram-se catorze exposições, as primeiras sete anuais, as quatro seguintes bienais e as derradeiras três com intervalos irregulares, uma periodicidade que reflecte bem os diferentes momentos de crescimento, afirmação e declínio da iniciativa. Não obstante os esforços sistematicamente desenvolvidos ao longo dos anos, os certames tiveram invariavelmente lugar em salas do edifício da Academia de Belas Artes de Lisboa, decorrendo, salvo algumas excepções, de Maio a Junho. O processo seria genericamente como se descreve de seguida.

O secretário da sociedade era responsável por publicar um anúncio nos jornais dando conta da realização da exposição e do prazo para entrega das obras, sendo obrigatório que os artistas indicassem em uma nota ou, mais tarde, em "uma nota em carta fechada"[17], o seu nome, nacionalidade, assunto e preço da obra,

informações que depois constariam do catálogo. De seguida, uma comissão nomeada pelo Conselho Administrativo procederia à admissão dos objectos considerados "dignos"[18], excluindo aqueles que "reconhecer improprios por falta de merito artistico, ou por immoralidade."[19] Procurava-se, deste modo, garantir a qualidade do certame, assegurar que os sócios premiados teriam à sua disposição obras meritórias na loteria e evitar que "em caso algum, se converta a sala de exposição em casa de leilão, aberta a quantos quizerem alli enviar objectos para venda."[20] Este processo ou, mais concretamente, a capacidade e legitimidade do júri, acabaria, no entanto, por originar situações controversas. Em 1884, por exemplo, além de trabalhos irremediavelmente excluídos, um conjunto de obras de Columbano Bordalo Pinheiro, João Câncio, Luciano Freire, Maria do Carmo de Sousa Pinto de Magalhães ou Lucas d'Almeida Marão, foram votadas ao "Inferno"[21], sendo remetidos para uma sala distinta e figurando na última página do catálogo. Uma das obras incompreendidas por um "jury que bucolicamente vegeta á sombra da mediocridade cerrada"[22], tendo sido, como tal, aparentemente rejeitada de início e depois colocada em "logar especial"[23] no topo da última sala, foi, recorde-se, o "Concerto de Amadores" (MNAC, 498) de Columbano, quadro então exposto, depois de ter figurado em Paris no *Salon* de 1882, como propriedade da Condessa d'Edla[24].

Feita a selecção, as obras admitidas seriam distribuídas nas salas por sócios artistas designados para o efeito, sendo importante distinguir a existência de objectos passíveis de serem escolhidos como prémio da loteria, para venda ou simples exposição. Alguns dias depois da inauguração do certame, teria lugar a extracção de prémios, processo analisado de seguida, momento após o qual as obras que não tivessem sido escolhidas pelos sócios premiados, poderiam ser compradas.

Sendo necessário limitar a presente análise, optámos por cingir-nos às obras de pintura, a expressão artística com maior expressão, dedicando particular atenção ao processo de extracção de prémios. Este exame abrangeu mil novecentas e oitenta e quatro (1984) obras expostas pelos seus autores ao longo de catorze exposições, tendo procedido, a partir dos catálogos, relatórios e periódicos, ao seu registo, sistematização e análise. Clarifique-se, ainda assim, que nestas exposições figuraram, também, obras de desenho, escultura, gravura, arquitectura, faiança, bem como de arqueologia ou fotografia, além de exemplares de galvanoplastia.

Relativamente aos pintores expositores, tal como José-Augusto França notou[25], esta iniciativa foi uma obra das gerações românticas. Consequentemente, a presença destes artistas foi naturalmente a mais significativa. Do total de c.180 expositores de pintura, o único presente nas catorze edições foi João Pedroso Gomes da Silva, artista que, aliás, aparentemente apresentou o número mais elevado de quadros: 163. Por seu lado, Isaías Newton, Luís Ascêncio Tomasini e Maria Guilhermina Silva Reis, marcaram presença em doze ocasiões, seguindo-se Cristino e Ferreira Chaves com onze participações, ou Leonel Marques Pereira e Tomás da Anunciação com dez. Note-se ainda que além de Pedroso, também Tomasini e Cristino apresentaram mais de cem obras de pintura, totalizando, pelo menos 126 e 101 peças, respectivamente. Parece-nos ainda que Anunciação, artista extraordinariamente prolífero, só não ultrapassou esta barreira devido ao seu falecimento, já que exibiu, pelo menos, 93 pinturas em dez participações[26]. Acrescente-se ainda que em termos de tipo de representações, observou-se nos primeiros anos um claro predomínio da pintura de género e de paisagem, assistindo-se lentamente a um incremento da pintura de figura e histórica. No rescaldo da oitava exposição, os responsáveis chegaram inclusivamente a regozijar com o aumento da pintura de paisagem e de figura mas, sobretudo, com a grande diminuição de naturezas-mortas[27].

Além dos quadros para venda ou prémio, bem como de obras expostas pelos autores apenas para divulgação do seu trabalho, geralmente retratos, atente-se ainda à pontual exibição de pintura antiga ou de artistas recentemente falecidos. Esta prática, aliás louvada pelo conselho, não teve grande expressão, notando-se pouca adesão dos grandes coleccio-

nadores a quem chegou a ser pedido "em proveito da arte o pequeno sacrificio de se separarem durante alguns dias das suas preciosidades artisticas."[28] Ainda assim, registe-se a exibição de obras ditas de Sansovino (colecção de D. Fernando II), José de Ribera, Carlo Dolci ou Murillo (ambas oferecidas pelo Visconde de Carvalhido à Academia de Belas Artes), mas também de Sequeira, Pedro Alexandrino ou Vieira Portuense, entre outros. Estes núcleos seriam, contudo, meros complementos, uma forma de fortalecer a missão de inculcação do interesse e educação artística dos portugueses, não se perdendo de vista que verdadeiramente imperativo era comprar obras a artistas vivos: "não esperemos que a morte consagre a reputação de um artista para lhe adquirirmos os trabalhos."[29]

A loteria dos prémios

A extracção dos prémios foi prevista desde o início da sociedade[30], tendo invariavelmente constituído o momento áureo de cada uma das exposições. Originalmente pensado para ter lugar, "com a maior solemnidade possível"[31], pelo menos no oitavo dia do certame ou, mais tarde, no décimo quinto dia[32], este processo desenrolava-se já depois do conselho ter definido, de acordo com os fundos da sociedade, qual o valor e número dos prémios a sortear. De todo o modo, o número deveria corresponder, no mínimo, à vigésima parte das acções pagas pelos sócios[33]. Acrescentar-se-ia, a partir da reforma dos estatutos de 1868, que aquando da definição dos prémios (valor total e número), os responsáveis por esta tarefa tivessem em consideração "o merecimento artistico das obras expostas"[34], procurando-se, desta forma, que os trabalhos cujo preço era mais elevado pudessem ser igualmente adquiridas pelos sócios premiados. Na mesma ocasião, estabeleceu-se, porém, que o prémio mais valioso não poderia exceder metade da soma total dos prémios o que constituía, sem dúvida, um sério entrave. Repare-se que o maior prémio foi sorteado no ano de 1868, correspondendo a 300$000 réis, ocasião em que, como veremos, "O reparo" de Anunciação passaria para a posse de António Maria Ulrich, de Rio Grande do Sul (Brasil)[35]. O merecimento artístico desta obra, cuja excelência do desenho foi reconhecida pelo incisivo Luciano Cordeiro[36], terá sido determinante para a definição dos prémios, já que em 1874 ao invés de se apresentar um primeiro prémio de 300$000 réis, optou-se por três prémios de 100$000 réis, embora Leonel Marques tivesse exposto duas obras de 250$000 réis[37]. Sendo que a média do valor dos prémios maiores era de c. 174$000 réis, compreende-se que obras cujo valor fosse muito superior dificilmente seriam passíveis de ser escolhidas pelos sócios.

O ano de 1868 ficou, de resto, marcado pelo início de um processo revelador de uma crescente tendência para aumentar o controlo exercido sobre a qualidade e tipo de linguagem estética dominante das obras expostas. A novidade introduzida naquele ano[38], prendia-se com o facto de, a partir de então, um dia após a entrega dos objectos, o conselho – excepto os expositores – ter passado a reunir com o intuito de escolher as obras que poderiam ser incluídas no sorteio, considerando para tal o seu mérito artístico e preço[39]. Os valores passaram a ser, igualmente, objecto de apreciação, tendo sido estabelecido que caso algum preço fosse considerado excessivo, o artista seria convidado a proceder à necessária alteração[40]. Em síntese, o julgamento do conselho, uma tarefa reconhecida na época como "melindrosa"[41], ditaria se uma obra seria excluída, aceite para exposição ou para prémio, podendo ainda determinar alterações de preço. O tema era, porém, polémico, tendo sido intensamente debatido pelo próprio conselho que, se por um lado, pretendia promover a venda de boas obras, geralmente da autoria de artistas de renome, por outro, desejava apoiar jovens em início de carreira. Esta necessidade de apoiar uns e outros, e a dificuldade sentida, por este motivo, no processo de avaliação, atesta, de resto, a fragilidade de um mercado que não assegurava, sequer, a subsistência dos artistas consagrados, razão pela qual a sociedade sentia a obrigação de atender a ambos os casos.

O processo de extracção dos prémios era relativamente simples, dividindo-se em duas fases. Na primeira extracção, o nome dos sócios seria escrito em tantos bilhetes quanto

o número de acções adquiridas, procedendo-se à sua leitura em voz alta antes da colocação do papel em uma urna. Seguir-se-ia, geralmente pela mão de uma criança[42], a extracção dos bilhetes de acordo com o número de prémios previamente definido, ficando assim estabelecido quais os sócios premiados e, como tal, convidados pelo presidente para comparecerem na segunda extracção. Esta teria lugar geralmente dois dias depois, momento em que os bilhetes seleccionados seriam novamente colocados na urna e extraídos à sorte. A ordem de saída dos bilhetes determinava o valor do prémio: o primeiro sorteado receberia o prémio de menor valor enquanto ao último calharia o de maior importância. Apesar de simples, o processo seria algo moroso, já que a extracção de um bilhete seria seguida da escolha do prémio por parte do sócio, retomando-se depois o sorteio. Relativamente à escolha, note-se ainda que na primeira versão do regulamento (1860), era permitido aos sócios premiados "levar na sua companhia um perito, para o aconselhar sobre a escolha"[43], uma hipótese que desaparece na reforma publicada em 1862. O que se mantém inalterado é a possibilidade dos sócios escolherem várias obras de menor valor para perfazer o total do prémio, bem como de escolherem um objecto de valor superior, pagando a diferença. Este último caso, aliás constatável na maioria das exposições, assoma-se particularmente interessante, já que reflecte uma escolha que não é condicionada pelo valor do prémio e que, como tal, indicia uma clara preferência. A título de exemplo refira-se que Luís António Pinto Bastos é premiado, em 1862, com 22$500 réis mas opta pelo "O jardim invadido" de Joaquim Prieto, obra avaliada em 90$000[44].

Os sócios possuidores de um maior número de acções tinham, evidentemente, maior probabilidade de ser premiados. O rei D. Fernando II, detentor de dez acções, parece ter sido quem mais beneficiou destas loterias, tendo arrecadado pelo menos 19 prémios. Apesar das escolhas terem sido, naturalmente, condicionadas pelo valor dos prémios, nota-se, dentro destas limitações, uma preferência por obras de Anunciação (3), Newton (3), Prieto (2) ou Tomasini (2). O seu filho e monarca reinante, D. Luís, também com dez acções, terá sido premiado aproximadamente dezoito vezes, ocasiões em que denuncia particular gosto pelo trabalho de Newton (3), Anunciação (2), Alfredo Keil (2), Pedroso (2) ou Manuel de Macedo (2). O nome de D. Maria Pia foi anunciado pelo menos dez vezes, seguindo-se, em termos de sócios mais premiados, o Duque (8) e Duquesa de Palmela (6), Henrique Schindler (6) ou o Infante D. Augusto (5).

A renumeração dos artistas

As extracções não eram, porém, a única forma de aquisição, tendo já mencionado a possibilidade de compra. Embora a frequência e número de compras fossem, de facto, reduzidas[45], não deixam de constituir elementos relevantes para a compreensão do impacte destas iniciativas no mercado e, em concreto, para a identificação de coleccionadores, do seu gosto e práticas aquisitivas, para a reconstituição de acervos ou estudo de proveniências. Pelo menos em onze das catorze exposições, foram realizadas compras, verificando-se uma oscilação entre uma aquisição na segunda e oitava edições, e catorze na décima. O total de peças vendidas, de acordo com as contas de receita e despesa da sociedade, parece ter sido, no mínimo, de cinquenta e nove (59)[46], verificando-se a aquisição sobretudo de obras de pintura mas, também, de uma estatueta por Caetano Luz, possivelmente "A Ovarina em Lisboa" de José Rosado[47], e de vários pratos, em 1884, pela Duquesa de Palmela, José Gregório Fernandes e Paulo Plantier, tratando-se, segundo cremos, de obras de Maria Augusta Bordalo Pinheiro e Teolinda Silva Reis[48]. Dos compradores identificados, D. Fernando II foi aquele que mais dinheiro despendeu: pelo menos 1.132$000 réis. Entre os quadros adquiridos figurou um da autoria de Lupi (90$000), "À saúde dos vencedores" de Manuel Maria Bordalo Pinheiro (100$000) e "Paisagem, tomada na Charneca de Belas, ao pôr-do-sol" (MNAC DEP573-B) de Silva Porto[49]. O monarca terá ainda manifestado "desejos"[50] por obras de Anunciação ou José Rodrigues, entre outras, cuja compra, pelo menos neste contexto, aparentemente não se concretizaria. Seguem-se nesta listagem a Duquesa de Palmela (589$500), Francisco Ricca (437$480), a Condessa d'Edla

(313$500) ou o Conde de Almedina (100$000). José Vasconcelos, comprador de duas obras de Prieto em 1862, Caetano Luz que adquire "Trovoada no Rio de Janeiro" de Tomasini[51], o Conde Armand, Rangel de Lima ou Ludgero José Avelino, cuja colecção é leiloada em 1881 por Casimiro Cândido da Cunha[52], figuram, entre outros, nesta lista de compradores. O facto do rei D. Luís ter adquirido uma única peça no ano de 1876, é ilustrativo da preponderância das extracções de prémios e da pouca expressão desta prática, assim como, aparentemente, de alguma incipiência do colecionismo de arte moderna. Todavia, como foi notado em uma crónica da época, a sociedade e os artistas persistiram com a sua tentativa de contrariar "A inclinação da gente rica para tudo quanto vem do estrangeiro, o desdém ou a indifferença pelo que é nacional, [que] não são de hoje nem de hontem."[53]

Relativamente aos preços dos quadros de artistas portugueses cujos valores, enquanto prémio ou para venda, foram indicados nos catálogos, apurámos que estes oscilaram entre 4$500 e 1.000$000 réis. O primeiro, um esboço do jovem Luís Domingues d'Almeida intitulado "Paisagem no inverno" foi escolhido por D. Fernando II, na nona exposição, enquanto prémio do mesmo valor[54]. Por outro lado, o segundo, "Os pescadores de Matosinhos regressando na sua lancha de pesca, à foz do rio Leça" (PNQ 1170) de Resende, depois de já ter figurado no salão do Palácio da Indústria sem o êxito esperado pelo artista portuense[55], não teria saída imediata. Depois desta obra, em termos de valores de exposição mais elevados, seguir-se-iam, entre outras, a "Seara invadida" de Malhoa (13ª exposição, 500$000), obra animalista que vinha sendo exposta com sucesso desde o ano de 1881[56], ou "Entre o almoço e o jantar" do portuense Marques de Oliveira (13ª exposição, 500$000)[57]. No entanto, o quadro cujo valor de exposição foi o mais elevado, 10.000 francos ou 1.833$333 réis, uma pintura intitulada "Últimos momentos de S. Romualdo Bispo de Tongres", era da autoria de um estrangeiro, Joseph Bellemans[58]. O artista belga que, como outros compatriotas, era representado em Lisboa e no Porto por Henry Burnay e Heitor Guichard, tinha já apresentado esta obra, marcada com o mesmo valor, na exposição internacional portuense[59].

A manifesta valorização da produção artística estrangeira é, ademais, perfeitamente testemunhada pelo caso da obra cujo valor de compra parece ter sido o mais elevado: o quadro "Camponês vindo da caça" da autoria de Henriette Ronner, também ela expositora no Porto em 1865. Esta peça foi vendida na exposição de 1866 por 3.000 francos, ou seja 550$000 réis, na mesma ocasião em que uma outra obra da autoria da mesma artista, "A presa disputada", foi adquirida por 1.600 francos, 293$333 réis[60]. Relativamente a artistas portugueses, a obra mais cara adquirida nestas exposições foi "O reparo" de Anunciação, quadro escolhido pelo conselho para António Maria Ulrich (ausente) como prémio de 300$000 da sétima exposição[61] e, de acordo com os periódicos, "Por 4$500 [valor da acção anual] é grande pechincha"[62]. A importância desta obra e respectiva transacção é, de resto, atestada pelo facto do preço médio das obras expostas por Anunciação nestes certames, um dos artistas mais cotados, rondar os 70$000 réis, sabendo ainda que décadas mais tarde, em 1895, por ocasião do leilão Palha, viria a ser anunciado um preço record de 410$000 réis atingido por uma obra deste mesmo artista[63].

Os artistas cujas obras eram escolhidas como prémio ou compradas, recebiam, na prática, 95% do seu valor, tendo que pagar à SPBAP uma comissão de 5%, importância que se manteve inalterada ao longo dos anos. Atentemos agora aos resultados pecuniários das participações dos artistas nestas exposições, procurando identificar aqueles que granjearam maior sucesso na época[64]. Dos oitenta artistas cujas obras foram escolhidas como prémio ou adquiridas por sócios, Anunciação foi quem mais dinheiro recebeu, aproximando-se, no mínimo, dos 3.800$000 réis. Este valor é manifestamente elucidativo da cotação deste artista e do gosto da época, pois estes ganhos verificam-se ao longo de nove das dez edições em que participa, sendo seguido nesta contabilidade por Pedroso que recebeu cerca de 2.130$000 réis, um valor consideravelmente inferior. Destaquem-se, ainda, os proveitos de Maria Guilhermina Silva Reis, artista

somente superada por Anunciação, Pedroso e Cristino, tendo recebido um total apreciável de aproximadamente 1.200$000 réis. Josefa Garcia Greno, expositora apenas em 1884 e 1887, é a segunda mulher melhor colocada nesta lista de ganhos, tendo totalizado cerca de 570$000 réis, um valor superior àqueles alcançados, por exemplo, por Manuel Maria Bordalo Pinheiro (c.480$000), Lupi (c. 410$000), Malhoa (c. 350$000), Resende (c. 240$000), Girão (c. 240$000), Columbano (c. 200$000) ou Veloso Salgado (c. 50$000). Ainda assim, apurámos que o artista que mais dinheiro recebeu em uma única edição (1876), foi Alfredo Keil, ocasião em que além da escolha de oito das suas catorze pinturas disponíveis para prémio, vende mais três obras e totaliza 887$000 réis. Note-se, ainda, que uma das obras expostas nesta ocasião pelo artista, "Depois da leitura", pertencia já à colecção Daupiás. A primeira participação de Silva Porto, em 1880, é igualmente digna de nota, já que nesta ocasião as suas paisagens pintadas ao gosto da estética naturalista viriam a render-lhe 730$500 réis, confirmando a boa recepção desta novidade em Portugal.

No ano de 1887 teria lugar a derradeira exposição, aquela que *O Occidente* considerou, não obstante as duras críticas tecidas a alguns dos expositores, como "a mais brilhante de quantas tem realisado a Sociedade Promotora de Bellas Artes"[65], um certame que, aliás, reuniu o mais elevado número de pintores (54) e respectivas obras (300). Ainda assim, depois de anos de resistência, no ano de 1900 a SPBAP viria a unir-se ao Grémio Artístico, originando, um ano mais tarde, a Sociedade Nacional de Belas-Artes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O mercado de arte português cresceu e modernizou-se consideravelmente ao longo das últimas décadas do século XIX. Um dos factores que mais contribuiu para esta evolução foi, sem dúvida, o aumento do número e regularidade de exposições, tendo sido alcançada, deste modo, uma maior proximidade entre artistas e o público, um incremento no interesse pela produção artística nacional e uma maior facilidade de transaccionar obras de arte moderna. Em um cenário dominado pela escassez, irregularidade e falta de especialização dos envolvidos, a SPBAP desempenhou um papel incontornável. Não obstante o não cumprimento da totalidade dos seus objectivos, a falta de verbas que permitisse um aumento do número e valor dos prémios, ou a dificuldade de actualizar o seu modelo de actuação e contribuir para uma modernização significativa da linguagem estética dominante, o estímulo imposto por esta instituição em um ambiente largamente letárgico, revelou-se não só inovador, como decisivo para o desenvolvimento do sistema. A consolidação de uma até então pouco expressiva cultura expositiva de arte moderna, a criação de um público e mercado relativamente regular para os artistas, a possibilidade de estes consolidarem ou construírem carreiras, sem esquecer o estímulo dado ao colecionismo ou à circulação de bens artísticos, assomam-se, de facto, como os mais importantes contributos de uma instituição propulsora da economia artística portuguesa oitocentista.

NOTAS E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Estudo integrado na investigação de pós-doutoramento em curso com o apoio da FCT através da bolsa SFRH/BPD/116050/2016 financiada por verbas do Orçamento de Estado do Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior e Fundo Social Europeu. A autora agradece à Professora Clara Moura Soares o apoio e comentários tecidos ao presente artigo.

1 BIESTER, Ernesto – *Chronica*. Revista contemporanea de Portugal e Brazil, nº1, s/n, Abril de 1861, p. 56.

2 M. – *Thomaz José da Annunciação*. Revista contemporanea de Portugal e Brazil, nº11, s/n, Fevereiro de 1860, p. 495.

3 *Diário de Notícias*, 3 de Março de 1865, p. 2; *Idem*, 13 de Setembro de 1867, p. 1; *Idem*, 14 de Setembro de 1867, p. 1; *Idem*, 27 de Outubro de 1867, p. 1; *Idem*, 13 de Abril de 1880.

4 *Diário de Notícias*, 3 de Janeiro de 1865, p. 2.

5 *O guia da Exposição Philantropica*. Imprensa Nacional, 1851, p. 10.

6 *Vide Catalogo dos objectos particulares collocados na Exposição Philantropica*. Imprensa Nacional, Lisboa, 1851.

7 *Relatório e contas da Sociedade Promotora das Bellas Artes em Portugal no anno social de 1861-1862*. Sociedade Typographica Franco-Portugueza, Lisboa, 1862, p. 5. Seguidamante esta obra e edições sequentes serão sumariamente apresentadas como *Relatório e contas...*

8 Cf. FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no século XIX*. Bertrand, Lisboa, 1981, vol. 1, pp. 430-431;

9 *Estatutos da Sociedade Promotora das Bellas-Artes em Portugal*. Typographia do Futuro, Lisboa, 1862, pp. 1-2. Seguidamente esta obra e edições sequentes serão sumariamente apresentadas como *Estatutos...*

10 Acerca da sociedade *vide* QUEIRÓS, Amílcar de Barros – *Da Sociedade Promotora das Belas-Artes e do Grémio Artístico à Sociedade Nacional de Belas-Artes:1860-1951*. s/n, s/l, 1951; FRANÇA, José-Augusto – *op. cit.,* vol. I, pp.430-435; XAVIER, Hugo – "O Marquês de Sousa Holstein e a formação da Galeria Nacional de Pintura da Academia de Belas Artes de Lisboa". Tese de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, 2014, pp. 111-125.

11 *Estatutos...* Typographia do Futuro, Lisboa, 1862, p. 3; *Estatutos...*Typographia de M. da Costa, Lisboa, 1863, p. 5; *Estatutos...*Typographia Universal, Lisboa, 1876, p. 7.

12 *Estatutos...*Typographia de M. da Costa, Lisboa, 1863, p. 5. Entre os meios não concretizados, estaria a criação de um jornal, de cursos nocturnos e palestras sobre arte.

13 *Estatutos...*Typographia do Futuro, Lisboa, 1862, p. 3 e p. 4.

14 *Relatório e contas... (11.º anno social).* Typografia Universal, Lisboa, 1879.

15 *Relatório e contas... (10.º anno social).* Typografia Universal, Lisboa, 1875.

16 FRANÇA, José-Augusto – *op. cit.,* p. 432.

17 *Estatutos...*Typographia de M. da Costa, Lisboa, 1863, p. 13.

18 *Estatutos...*Typographia do Futuro, Lisboa, 1862, p.11.

19 *Ibidem.*

20 *Relatório e contas...(5.º anno social).* Typografia Universal, Lisboa, 1866, p. 19.

21 *Sociedade Promotora das Bellas-Artes em Portugal. Decima Terceira exposição. 1884*, Lisboa, Typographia Universal, 1884, p. 39 [nota manuscrita].

22 RAMALHO, Monteiro – *A ultima exposição*. O Occidente. Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro, nº205, 1 de Setembro de 1884, p. 194.

23 *Diário de Notícias*, 8 de Junho de 1884, p. 1.

24 A obra seria depois adquirida pelo conde do Ameal e por Honório de Lima.

25 FRANÇA, José-Augusto – *op. cit.,* p. 433.

26 Os valores apresentados neste parágrafo resultam de um levantamento e análise da informação constante dos catálogos destas exposições.

27 *Relatório e contas... (8.º anno social).* Typografia Universal, Lisboa, 1871, p. 7.

28 *Ibidem.*

29 *Relatório e contas...1862-1863.* Typografia Franco-Portugueza, Lisboa, 1863, p. 5.

30 *Estatutos...* Typographia do Futuro, Lisboa, 1862, p. 3, 13-14.

31 *Idem,* p. 13.

32 *Idem,* p. 13; *Estatutos...*Typographia de M. da Costa, Lisboa, 1863, p. 15.

33 *Estatutos...*Typographia do Futuro, Lisboa, 1862, p. 7.

34 *Estatutos...*Typographia Universal, Lisboa, 1876, p. 12.

35 *Relatório e contas... (7.º anno social).* Typografia Universal, Lisboa, 1869.

36 CORDEIRO, Luciano – *Segundo livro de crítica: Arte e Literatura Portugueza d'hoje.* Typographia Lusitana, Porto, 1871, p. 14.

37 *Relatório e contas... (10.º anno social).* Typografia Universal, Lisboa, 1875.

38 Cf. *Relatório e contas...* (7.º anno social). Typografia Universal, Lisboa, 1869, p. 8.

39 *Estatutos...*Typographia Universal, Lisboa, 1876, p. 17.

40 *Ibidem.*

41 *Relatório e contas... (7.º anno social).* Typografia Universal, Lisboa, 1869, p. 8.

42 *Relatório e contas... 1861-1862*. Sociedade Typographica Franco-Portugueza, Lisboa, 1862, p. 13.

4 *Estatutos...*Typographia do Futuro, Lisboa, 1862, p. 13.

44 *Relatório e contas... 1861-1862*. Sociedade Typographica Franco-Portugueza, Lisboa, 1862.

45 FRANÇA, José-Augusto – *op.cit.*, p. 432.

46 Note-se que os periódicos referem algumas aquisições que não são confirmadas pelas contas publicadas pela sociedade.

47 *Sociedade Promotora das Bellas-Artes em Portugal. Nona exposição. 1872*. Typographia Universal, Lisboa, 1872, p. 16

48 *Relatório e contas... 13.º anno social*. Typografia Universal, Lisboa,1886; *Sociedade Promotora das Bellas-Artes em Portugal. Decima Terceira exposição. 1884*. Typographia Universal, Lisboa, 1884, pp. 28-31.

49 *Relatório e contas... (8.º anno social)*. Typografia Universal, Lisboa, 1871; *Relatório e contas... 1862-1863*. Typografia Franco-Portugueza, Lisboa, 1863; *Relatório e contas...12.º anno social*. Typografia Universal, Lisboa, 1883; *Diário de Notícias*, 28 de Abril de 1880, p. 1.

50 *Diário de Notícias*, 4 de Novembro de 1868, p. 1

51 *Ibidem*.

52 *Diário de Notícias*, 21 de Abril de 1881.

53 *Diário de Notícias*, 24 de Abril de 1866, p. 1

54 *Relatório e contas... (9.º anno social)*. Typografia Universal, Lisboa, 1873.

55 MOURATO, António – "Cor e Melancolia (Uma biografia do pintor Francisco José Resende). Tese de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2000, vol. III, pp. 118-119.

56 SALDANHA, Nuno – "José Vital Branco Malhoa (1855-1933). O pintor, o mestre e a obra". Tese de Doutoramento, Universidade Católica Portuguesa, 2006, pp. 43-44.

57 Este quadro viria a ser adquirido pela Câmara Municipal do Porto. Cf. LEMOS, Maria da Assunção – *O pintor Marques de Oliveira (1853-1927)*. Academia das Ciências, Lisboa, 2015, p. 9.

58 *Sociedade Promotora das Bellas-Artes em Portugal. Quinta exposição. 1866.* Typographia Universal, Lisboa, 1866, p. 7.

59 *Catalogo official da exposição internacional do Porto em 1865*. Typographia do Commercio, Porto, 1865, p. 139.

60 *Relatório e contas...(5.º anno social)*. Typografia Universal, Lisboa, 1866.

61 *Relatório e contas...(7.º anno social)*. Typografia Universal, Lisboa, 1869.

62 *Diário de Notícias*, 4 de Dezembro de 1868, p. 1

63 *Salão de Vendas. Boletim da «Empreza Liquidadora»*, nº 6, 7 de Abril de 1895, p. 67. Esta obra de Anunciação, "A partida do gado", foi arrematada pelo francês Edmond Bartissol (1841-1916).

64 Esta análise foi baseada nos dados extraídos dos relatórios e contas da SPBAP e no seu cruzamento com fontes complementares, como periódicos e os próprios catálogos.

65 *Exposição da Sociedade Promotora de Belas-Artes.* O Occidente. Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro, 21 de Setembro de 1887, p. 213.

A “migração” dos painéis azulejares presentes no refeitório das monjas no Mosteiro de Odivelas

ANABELA QUERIDO CARDEIRA ARRANJA

Doutoranda /Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes/ CIEBA/CHAIA, Lisboa, Portugal, aqc_238@hotmail.com

RESUMO:

Este artigo apresenta os resultados preliminares de um projeto de doutoramento em curso dedicado ao estudo da reutelização dos painéis azulejares ocorrida durante os séculos XIX e XX no Mosteiro de S. Dinis, em Odivelas, usando-se como exemplo o refeitório das monjas.

PALAVRAS-CHAVE:

Mosteiro de Odivelas; Refeitório das monjas; Proveniências; Ferramentas digitais; Fontes documentais.

MOSTEIRO DE ODIVELAS

No Mosteiro de S. Dinis, em Odivelas, encontra-se uma vasta coleção azulejar de distintos séculos e proveniências, dispersa pelos três pisos do edifício. Para um melhor entendimento do que constitui este património, os autores optaram por organizar a coleção cronologicamente por séculos (XVII, XVIII e XX). Deste modo, a coleção apresenta-se identificada, nos três pisos do edifício, sendo, em cada piso, referenciados os séculos e nestes as tipologias: padrão, ornamental e figurativo.

Para a identificação dos azulejos, recorreu-se a duas plataformas *online, Matriz Net* [1] e *Az infinitum* [2], e às obras dos investigadores João Miguel dos Santos Simões [3], Reynaldo dos Santos [4] e José Meco [5].

No que respeita aos azulejos de padrão ou ornamentais, estes são simples de identificar, pois podem observar-se padrões semelhantes nas plataformas digitais acima mencionadas, bem como nas obras referenciadas anteriormente. No caso dos painéis figurativos, o panorama é diferente, pois é necessário identificar inicialmente a iconografia [6]. Contudo, em alguns painéis a iconografia encontra-se modificada e, consequentemente, o painel apresenta-se incorretamente montado. Em relação a estes últimos, sabe-se que por norma apresentam marcas de tardoz. Estes são compostos por um código alfanumérico que compreende uma letra e um número, indicadores da posição do azulejo no painel, para além de uma marca que permite identificar todos os elementos pertencentes ao mesmo painel [7]. Contudo, os azulejos figurativos encontram-se a forrar as paredes do edifício e, por isso, não é possível confirmar as marcas de tardoz nem verificar se os painéis se encontram corretamente montados. Desta forma, foi necessário recorrer a ferramentas digitais que permitam simular o painel, e possibilitem quer a identificação da iconografia quer eventuais erros de montagem.

Assim sendo, como caso de estudo, apresentam-se os painéis azulejares existentes no refeitório das monjas, onde está patente o conceito de "migração". Por este, entende-se uma transferência física dos objetos artísticos que saíram do seu local original e transitaram para um novo espaço, apresentando funcionalidades diversas.

Refeitório das monjas

O refeitório das monjas situa-se no piso 0, entre os dois claustros (claustro Principal e claustro da Moura). As paredes deste espaço estão revestidas por azulejos de diferentes épocas (XVII, XVIII e XX) e o teto, de caixotões, apresenta pinturas do Antigo e Novo Testamento (ver figura 1).

Fig. 1 - Refeitório das Monjas, Mosteiro de Odivelas. Anabela Cardeira®.

Na sua maioria, os painéis apresentam azulejos de faiança pintada a azul sobre branco e azulejos de diferentes tonalidades de branco imitando madrepérola. O conjunto é composto por azulejos figurativos, albarradas e padrões.

As albarradas, aplicadas junto às onze janelas do refeitório, num total de vinte e sete, são da segunda metade do século XVII. Foram contabilizadas cerca de vinte e sete. Normalmente, estas são compostas por um vaso florido acompanhado por duas aves que seguram no seu bico uma flor. Nas laterais do painel observam-se duas colunas inacabadas, o que significa que este painel, bem como todos os outros, foram adaptados ao local. A cercadura que delimita o conjunto apresenta folhas de acanto, ajustando-se ao espaço envolvente. Numa tentativa de criar um padrão, interligou-se a mesma cercadura (Rodapé 1 e 2) criando um padrão, módulo 2 x 2 (Ver albarrada 9).

Fig. 2 - Albarrada 9 e rodapés 1 e 3, refeitório das monjas, Mosteiro de Odivelas. Anabela Cardeira®.

Por baixo das janelas encontram-se rodapés com vários padrões, bem como alguns azulejos figurativos, como é caso do querubim que aparece na figura 2 (rodapé 1).

O conjunto figurativo, dos séculos XVII e XVIII, é constituído por quatro núcleos (ver figuras 3, 4, 5 e 6). O primeiro, composto por quatro painéis, corresponde à segunda metade do século XVII e representa dois "entre portas" (figura 3). O segundo núcleo do século XVII e XVIII com cinco painéis, representa cenas de quotidiano e de caça (figura 4). O terceiro, do século XVIII, apresenta, nos seus sete painéis, uma narrativa franciscana (ver figura 5). O último núcleo é formado por seis painéis do século XVIII representando temas religiosos (ver figura 6).

Fig. 3 - "Entre portas" do século XVII. Refeitório das monjas, Mosteiro de Odivelas. Anabela Cardeira®.

Fig. 4 – Painéis representando cenas de caça e cenas de "costumes", Refeitório das monjas, Mosteiro de Odivelas. Anabela Cardeira®.

Fig. 5 – Painéis com narrativa franciscana (sermão de S. Francisco aos pássaros e tentação de S. Francisco; visão do carro de fogo de Elias e o sermão de Santo António aos peixes; glorificação de S. Francisco e aparição a uma monja). Refeitório das monjas, Mosteiro de Odivelas. Anabela Cardeira®.

Fig. 6 – Painéis com temas religiosos. Refeitório das monjas, Mosteiro de Odivelas. Anabela Cardeira®.

Para além dos núcleos apresentados, também existem sete painéis "soltos", que não possuem nenhuma ligação compreensível entre si.

De modo a verificar pormenores que passam despercebidos, bem como para confirmar erros na montagem do painel, optou-se por realizar desenhos lineares de forma digital (Ver figura 7). Para este fim, recorreu-se a *software's* de manipulação, o *Adobe Photoshop*® e o *Adobe Ilustrator*®, que viabilizem as características acima mencionadas.

Apesar de algumas características serem visíveis quando observado o painel, este processo permite a limpeza de ruídos sendo desta forma, mais nítida a perceção da imagem. Assim, através desta metodologia e com base em consultas de arquivo e fontes bibliográficas é possível caracterizar figuras, costumes e locais. Neste caso, averiguou-se que estes painéis não foram concebidos para o local onde se encontram atualmente, mas sim, adaptados.

Fig. 7 – Exemplo do desenho linear presente num painel disposto no refeitório das monjas. Anabela Cardeira®.

Proveniências de algumas migrações

Com os dados obtidos após análise através de ferramentas digitais, concluiu-se que os painéis presentes no refeitório foram adaptados ao espaço. Algumas caraterísticas a destacar dessa análise são: as diferentes temáticas abordadas nos painéis, os diferentes séculos e as diversas modificações dos painéis no espaço. É importante referir a descoberta de duas referências que nos levam a crer que os azulejos presentes no refeitório das monjas foram trazidos do Palácio dos Duques de Cadaval, em Pedrouços, e de Conventos extintos, a destacar o Convento de Chelas. [8]. Em relação à data em que os azulejos foram colocados, ainda não temos nenhuma fonte que comprove a sua colocação. No entanto, as alunas do Instituto de Odivelas, enquanto o Mosteiro estava em obras, na década de 40, frequentaram o palácio dos Duques de Cadaval podendo ter havido transferência de bens.

De modo a apurar e a confirmar esta possibilidade, decidiu-se fazer uma visita ao antigo Palácio dos Duques de Cadaval, atual Instituto de Altos Estudos Militares [8], em Pedrouços, verificando-se que o edifício está desprovido de azulejos do século XVIII, sendo que todos os azulejos existentes no edifício são do século XX (ver figuras 8, 9 e 10).

Fig. 8, 9 e 10 – (Da esquerda para a direita) Imitação de padronagem pombalina (século XX). Reproduções de duas estampas de 1790 (1987). Anabela Cardeira®.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta investigação é preliminar pelo que falta consultar mais informação bibliográfica para confirmar a entrada de painéis azulejares, bem como as suas temáticas. Desta forma, é necessário consultar o arquivo do Forte de Sacavém a fim de se apurar a entrada de painéis azulejares vindo de Conventos extintos. Em relação ao Mosteiro de Chelas, suspeita-se que tenha vindo deste espaço um conjunto azulejar com a narrativa Franciscana. Porém, até à data de entrega deste artigo, ainda não foi possível encontrar nenhuma referência que ligue os painéis do refeitório ao Mosteiro de Chelas.

Através desta investigação foi possível comprovar que os azulejos presentes no refeitório das monjas não estão no seu local original. Acredita-se que estes, para além de se encontrarem incorretamente montados, foram também adaptados ao espaço em que atualmente

se encontram, não tendo sido originalmente concebidos para este local.

Deste modo, e embora haja muito para fazer antes de concluir a presente investigação, é possível, para já, considerar como hipótese que a coleção existente no Mosteiro de Odivelas seja originária de diversos sítios, a saber, o Palácio dos Duques de Cadaval, o Mosteiro de Chelas e, ainda, suspeita-se que possa ter ocorrido uma migração interna, pois existem azulejos com características semelhantes presentes em outros espaços do edifício. Também existe no refeitório uma cercadura pertencente a um núcleo que saiu do edifício em 1887 [9] e que atualmente encontra-se no Museu Nacional do Azulejo.

A metodologia aplicada na análise dos azulejos do refeitório das monjas, do Mosteiro de S. Dinis, em Odivelas, apesar de ter auxiliado na investigação ainda não se encontra concluída.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

[1] *Matriz Net*: http://www.matriznet.dgpc.pt/matriznet/home.aspx

[2] *Az infinitum:* http://redeazulejo.fl.ul.pt/pesquisa-az/imovel_pesquisa.aspx

[3] SIMÕES, João Miguel dos Santos – *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979, pp. 296 e 297.

SIMÕES, João Miguel dos Santos; OLIVEIRA, Emílio Guerra de – *Azulejaria em Portugal no século XVII. Tomo I - Tipologia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

[4] MECO, José – *O Azulejo em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa, 1989.

[5] SANTOS, Reynaldo dos – *O Azulejo em Portugal.* Portugal: Editorial sul limitada, 1957, pp 73, 91 e 103.

[6] CORREIA, Ana Paula Rebelo – "Da Gravura à Iconografia: Uma metodologia de investigação no estudo da azulejaria barroca", in *A Herança de Santos Simões – Novas Perspectivas para o Estudo da Azulejaria e da Cerâmica*. Lisboa: Edições Colibri, 2014, pp 439 -458.

[7] AA.VV. *Normas de inventário – cerâmica. Artes plásticas e decorativas*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação, 2007.

[8] SIPA – "1973 - colocação de lápide comemorativa da fundação do Instituto no claustro; feitura de azulejos de figura avulsa, retirados da cozinha da Torre, réplica da cozinha maior; colocação de azulejos cedidos pelo Museu Nacional do Azulejo, painéis provenientes do Palácio do Duque de Cadaval, onde se instalou o Instituto de Altos Estudos Militares - azul e branco, com caça ao veado e cenas campestres e do séc. 17, provenientes do Mosteiro de Chelas". Disponível: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_Pagesuser/SIPA.aspx?id=4067 [consultado a 9/9/2017]

[9] Ofício de 6 de dezembro de 1887, dirigido pelo Engenheiro Diretor José J. De Paiva Cabral Couceiro Diretor Geral das obras Públicas e Minas. (Mosteiro de Odivelas IV/A/28/97)

AGRADECIMENTOS

Agradece-se à Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), ao abrigo do programa HERITAS (ref. PD/297/2013), pelo financiamento da bolsa de doutoramento de Anabela Cardeira Arranja, com a referência PD/BI/1135003/2017. Um especial agradecimento ao Colégio Militar pela permissão do registo fotográfico do Mosteiro de Odivelas e à Professora Maria de Jesus Machado pela cedência de alguma bibliografia e fotografias antigas.

Ecce Homo a caminho da exposição "Call for Justice", na Bélgica: narrativas e processo de circulação

INÊS COSTA

Licenciada, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, Portugal, inesrcosta6@hotmail.com

VIRGÍNIA GOMES

Mestre/Conservadora, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra, Portugal, virginiagomes@mnmc.dgpc.pt

PAULA MENINO HOMEM

Doutora/Professora, Faculdade de Letras da Universidade do Porto/ Centro de Investigação Transdisciplinar "Cultura, Espaço e Memória", Porto, Portugal, phomem@letras.up.pt

RESUMO:

Os bens culturais estão sujeitos a transformações materiais e simbólicas, sendo por isso necessário compreender o seu historial para a sua valorização e salvaguarda. Estas transformações poderão afetar a sua leitura e interpretação, conduzindo a diferentes narrativas. Neste contexto são apresentados, de forma sumária, o historial singular, as narrativas e o processo de circulação de uma obra de arte, utilizando como caso de estudo um dos painéis do Tríptico da Paixão de Cristo, de Quentin Metsys (1466-1529), o Ecce Homo, obra de referência da pintura que integra o acervo do Museu Nacional de Machado de Castro, em Coimbra.

PALAVRAS-CHAVE:

Museu Nacional de Machado de Castro; Exposição "Call for Justice"; Quentin Metsys; Tríptico da Paixão de Cristo Ecce Homo; Narrativas e circulação.

INTRODUÇÃO

A circulação de bens culturais móveis é um procedimento comum e fundamental no quotidiano de qualquer instituição museológica. Poderá ser realizada internamente ou no âmbito de exposições temporárias para outras instituições nacionais ou internacionais, para o seu estudo, divulgação e valoração, sendo necessário assumir uma atitude de precaução durante o processo. São variados os aspetos a ter em conta, sendo prioritário o conhecimento do objeto relativamente às suas caraterísticas materiais e tecnológicas, estado de conservação, mas também ao seu percurso, narrativas e contexto museográfico.

O Tríptico da Paixão de Cristo, de Quentin Metsys (1466 – 1530), no Museu Nacional de Machado de Castro (MNMC), é exemplo destas preocupações, tendo em perspetiva a sua circulação eminente para uma grande exposição internacional – 'Call for Justice', na Bélgica –, na qual as memórias europeias do século XVI serão revisitadas por meio da arte conterrânea e coeva, nomeadamente através das narrativas judaico-cristãs, com o painel do *Ecce Homo* (apresentação de Cristo por Pilatos) deste tríptico. Classificado como Bem de Interesse Nacional (BIN – Dec. 19/2006, de 18 de julho), este conjunto pictórico evidencia complexo historial, desde a sua origem em Antuérpia até ao presente, tendo passado por alterações estruturais e descontextualização histórica no século XVIII. O seu percurso reflete-se na presente narrativa e opção museográfica.

O TRÍPTICO DA PAIXÃO DE CRISTO

Breve historial

O tríptico (Fig. 1) é de autoria de Quentin Metsys, mestre da escola de Antuérpia, e foi feito por encomenda do rei D. Manuel I para ser oferecido à abadessa e monjas do Mosteiro de Santa Clara, em Coimbra. Segundo um alvará do Arquivo Nacional da Torre do Tombo[1], terá sido Silvestre Nunes, feitor da coroa portuguesa na Flandres, a realizar a encomenda ao artista e a entregar a mesma no seu destino, através de Álvaro Gil, representante da abadessa, que terá recebido o tríptico a 10 de setembro de 1517.

Fig. 1 – Painéis do Tríptico da Paixão de Cristo, 1514-1517, Quentin Metsys (1466-1529); óleo sobre madeira de carvalho; Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

A – Frente. Fragmento do painel central (Virgem Dolorosa – Calvário), painel esquerdo (Flagelação) e painel direito (Ecce Homo).

B – Versos: Texto de ex-voto, Arcanjo Gabriel, Virgem da Anunciação.

Fotografia de José Pessoa, Arquivo de Documentação Fotográfica/ Direção-Geral do Património Cultural (ADF/DGPC).

A partir de Macedo[2], sabe-se que quando a obra chegou a Portugal foi colocada na parede nascente do Mosteiro de Santa Clara, sobre o altar da sala do capítulo. Em 1677, com a mudança das clarissas para o novo Mosteiro

de Santa Clara, todo o mobiliário religioso do velho cenóbio foi transferido também. O tríptico terá sido desmembrado. Os dois painéis laterais, o *Ecce Homo*/Virgem da Anunciação e Flagelação/Arcanjo Gabriel, foram colocados no coro-alto do novo mosteiro[3]. Não é conhecido o destino do painel central, que representaria a cena do Calvário, e do qual atualmente apenas resta o busto da Virgem Dolorosa. Nos finais do século XVIII, este painel terá sido cortado e transformado num *ex-voto,* observável no texto inciso no verso (Fig. 1 B), dando graças à Virgem por ter livrado da morte a prioresa Maria[4].

Terá sido após a transferência para Santa-Clara-a-Nova que os dois painéis laterais do tríptico terão sido também amputados, provavelmente para melhor se adequarem a novo espaço, ou para salvaguardar o que sobrevivera a séculos de inundações provocadas pelas cheias do Mondego. Na camada pictórica existe uma interrupção dos elementos arquitetónicos e, na grisalha (Fig. 1 B), é possível observar vestígios da pintura de um arco ogival, que é mais prolongado no painel da Virgem da Anunciação do que no do Arcanjo Gabriel. Este apresenta ainda um pedestal que quase não existe no da Virgem da Anunciação, pelo que, segundo Mercês Taquenho[5], terão sido cortados em zonas diferentes e as medidas depois aproximadas.

Após a extinção das ordens religiosas, em 1834, e da morte da última clarissa, em 1896, o mobiliário religioso do Mosteiro de Santa Clara foi incorporado no Tesouro da Sé que, por sua vez e em 1911, após a morte do bispo D. Manuel de Bastos Pina, foi transferido por António Augusto Gonçalves para o, na altura, recém-fundado Museu Machado de Castro. Os dois painéis estariam em exposição desde a abertura do museu ao público, a 11 de outubro de 1913, embora à época fossem atribuídos a Gerard David, como consta no primeiro roteiro do museu[6].

Entre 1916 e 1917, os dois painéis laterais terão dado entrada na Oficina de Beneficiação de Pintura Antiga, do Museu de Arte Antiga, em Lisboa, para serem submetidos a intervenção de limpeza e restauro, por Luciano Freire[7], o que terá revelado a camada cromática original, por via da remoção de repintes. Tais evidências permitiram a José de Figueiredo[8] uma revisão da sua autoria, atribuindo-a ao pintor flamengo Quentin Metsys, hipótese que viria a ser confirmada por Hulin de Loo[9].

Fig. 2 – Proposta de reconstituição sugerida por Virgínia Gomes e desenhada por João Pocinho.

Em 1931, José Figueiredo apresenta a teoria de que o fragmento oval, denominado de Virgem Dolorosa, poderia fazer parte do painel central do tríptico, uma vez que a representação era semelhante à de outras figuras da Virgem executadas por Metsys, e a temática se enquadrava no motivo do resto do tríptico (Fig. 2).

Desde os anos 60 do século XX, os vários elementos do tríptico têm feito parte da exposição permanente do MNMC. Devido à sua relevância no panorama da pintura primitiva europeia e para melhor conservação do remanescente, raramente são cedidos para exposições.

Narrativas e especificidades museográficas

A museografia do conjunto tem sido um desafio para a equipa do MNMC, pela falta do painel central e pela existência de grisalhas no verso dos painéis laterais, ou volantes. Até aos anos 90 do século XX estas pinturas eram expostas lado a lado nas paredes, por vezes com possibilidade de se visualizarem as grisalhas, rodando os volantes num eixo, sendo a oval do fragmento do painel central apresentada separadamente.

A perda de materiais e a descontextualização devida à deslocalização do seu espaço de origem, dificultam a leitura do conjunto, uma vez que, sendo um tríptico, os painéis laterais funcionariam como portas que se fecham sobre o painel central para formar uma narrativa, neste caso a da Anunciação, momento do anúncio do Arcanjo São Gabriel a Maria de Nazaré de que Ela é a escolhida entre as mulheres para Mãe do Filho de Deus. Estando a Anunciação dividida pelos dois painéis laterais, perante a falta do painel central para que fechem sobre ele, assumiu-se o compromisso de alterar a ordem dos volantes, para que se exiba a cena da Anunciação.

Desde a reabertura do MNMC, em dezembro de 2012, o conjunto integra a exposição permanente, na galeria da Arte do Norte da Europa. Optou-se por um método expositivo que permitisse ao visitante apreciá-lo na sua totalidade. Assim, os três elementos do conjunto estão inseridos em estruturas metálicas, ao centro da sala, permitindo a circulação dos visitantes e a visualização de ambos os lados do fragmento do painel central e dos volantes, sem necessidade de os mover, oferecendo, assim e em simultâneo, maiores garantias de sua preservação (Fig. 3).

Fig. 3 – Painéis do Tríptico da Paixão de Cristo, 1514-1517, Quentin Metsys (1466-1529); óleo sobre madeira de carvalho; Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra

Fotografia de João Pedro Ruas

O PAINEL DO *ECCE HOMO*

Narrativas e representações

A temática do *Ecce Homo* é comum na arte ocidental, nomeadamente na pintura dos séculos XVI e XVII, descrita pelos quatro evangelistas: Mateus (27: 11-25), Marcos (15: 1-15), Lucas (23:1-25) e João, no Novo Testamento (18: 28-39)[9]. Representa o momento em que Cristo é apresentado por Pilatos[10] a uma multidão hostil, após a flagelação e antes da crucificação.

No painel volante direito do Tríptico da Paixão de Cristo, Pilatos e Cristo ocupam a metade superior da composição, à direita. Jesus, com as mãos atadas por uma corda que lhe dá a volta ao pescoço e lhe cai sobre as costas, veste um *perisonium* branco e um manto azul-escuro sobre os ombros. Na cabeça, ostenta a coroa de espinhos, numa humilhação clara por se designar Rei. Ao Seu lado, o governador Pôncio Pilatos apresenta-O à multidão, o público, enquanto O segura pela capa. Veste um manto de pelo de arminho, símbolo de realeza, ornamentado com rica corrente de ouro e enverga na cabeça um chapéu alto, debruado a pele. Dois soldados romanos ostentam o láparo e vigiam o condenado (Cristo).

Na metade inferior da composição acumula-se a multidão dos judeus que, enfurecidos, optam já pela crucificação de Cristo. Os sentimentos subjacentes são revelados pelas poses e gestos das figuras. Aqui, o tratamento das figuras revela a influência italiana na obra do autor, uma vez que as faces estão deformadas, com expressões de raiva e desprezo exacerbadas, lembrando os grotescos de Leonardo e a conceção de 'Homem decaído'. O posicionamento destas personagens e a dimensão da obra dão ao observador a sensação de que ele próprio faz parte da cena e está a vivenciar os acontecimentos. No verso, em grisalha, está representada a Virgem da Anunciação. Maria foi representada de pé, em posição frontal, com as mãos unidas à altura do peito. Os cabelos são longos e ondulados, distribuídos em madeixas que caem sobre o manto que lhe cobre os ombros. Enverga uma túnica comprida sim-

ples, com um decote triangular. A sua expressão é serena, percebendo-se pelo desenho da figura uma contenção implícita de emoções. À direita, encontra-se um atril onde está pousado o Livro.

Circulação para a Exposição 'Call for Justice', na Bélgica

A exposição 'Call for Justice', no Museu Hof van Busleyden, em Mechelen, na Bélgica, decorreu entre 23 de março e 24 de junho de 2018. Reuniu pinturas de autores flamengos dos meados do século XV aos meados do século XVII, evidenciando como estes representavam a ideia da lei e justiça nas suas pinturas, e contextualizando-as com o panorama cultural, judicial e histórico de onde são originárias[11].

Enquadrando-se nos objetivos da exposição, o painel do *Ecce Homo* foi cedido para nela participar, uma vez que a temática da apresentação de Cristo por Pôncio Pilatos é considerada por muitos como uma das maiores injustiças da História[12]. No arte do século XVI, a iconografia de Cristo a ser injustiçado representava todos aqueles que eram condenados e tratados injustamente, enquanto os judeus e soldados romanos, simbolizavam aqueles que cometiam estas iniquidades, ou nada faziam para as impedir. Para atribuir um maior significado contemporâneo à sua representação, Quentin Metsys, pintou Pôncio Pilatos, governador da província romana da Judeia, com um manto de pelo de arminho sobre os ombros, traje utilizado por reis na Idade Média. Também é possível apreender esta opção de contemporaneidade do pintor pela inclusão da torre do campanário da Catedral de Antuérpia (1352-1521).

A participação do painel na exposição foi considerada bastante relevante para o seu estudo e divulgação, até porque regressaria ao seu país de origem, num contexto diferente daquele em que normalmente está inserido. Não obstante e devido à sua importância no panorama da cultura nacional, para a sua cedência foram consideradas contrapartidas e assumidos procedimentos para acautelar a sua integridade e proteção.

A contrapartida consubstanciou-se na produção de uma apresentação, em suporte digital, com a reconstituição hipotética do conjunto, para exibição na sala da exposição permanente do MNMC onde o tríptico figura, o que muito contribuiu para a dinâmica de comunicação relativa ao tríptico e interação com o visitante.

Os procedimentos de preparação da obra para a viagem e as suas especificações seguiram as normas de conservação e segurança adequadas a um Bem de Interesse Nacional (BIN – Dec. 19/2006, de 18 de julho)[13] e a uma pintura do século XVI, a óleo sobre madeira[14].

Foi realizada uma avaliação do seu estado de conservação, documentada através de registos fotográficos, a diferentes escalas, mapeamentos (Fig. 4) e respetivo relatório escrito (*condition report*). Em síntese, foi possível detetar fissuras mecânicas ao longo de toda a superfície (*craquelé)*, bem como muitas lacunas na camada cromática, concretamente na grisalha. No entanto, a grande maioria encontra-se consolidada, aderida ao suporte e coberta pela camada de verniz. Este, por sua vez, evidencia áreas pontuais com sinais de escurecimento e de *blanching*. Não obstante, verificou-se que o painel se encontrava estabilizado e em condições de conservação que permitiriam a sua cedência e circulação.

A B

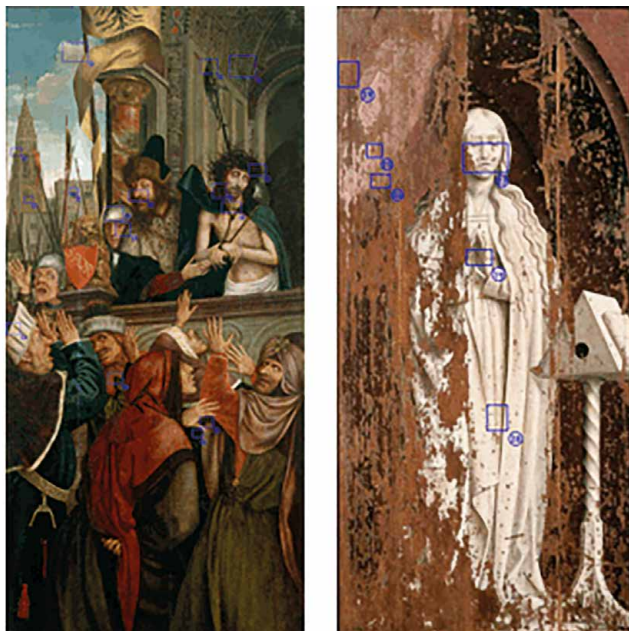



Fig. 4 – Avaliação do estado de conservação.

A – Frente. Ecce Homo

B – Verso. Virgem da Anunciação

Fotografia de José Pessoa, Arquivo de Documentação Fotográfica/ Direção-Geral do Património Cultural (ADF/DGPC). Mapeamento de Inês Costa.

Outro requisito necessário para a sua cedência, especialmente sendo classificado como BIN, foi a sua cobertura por uma apólice de seguro, para garantir a sua proteção relativamente a todos os riscos, durante a sua permanência na instituição de acolhimento e transporte, ida e regresso.

Para efeitos de transporte, o sistema de acondicionamento do painel acautelou riscos de dano por forças físicas e por condições ambientais, considerando qualidade do ar e estabilidade termohigrométrica. Assim, foi produzida uma caixa de madeira, devidamente reforçada, isolada e sinalizada, forrada no seu interior com espuma quimicamente inerte de polietileno. Nela, foi cuidadosamente inserido e travado o painel, por sua vez envolvido com camadas de papel isento de acidez (*acid free*), seguidas de outras em plástico de tipo bolha. O acondicionamento foi da responsabilidade da empresa transportadora, contando com o auxílio da equipa da área da conservação do MNMC e sob a supervisão da conservadora responsável pela coleção de pintura.

Não se tratando de viagem intercontinental, foi realizada por terra, num transporte climatizado e com suspensão adequada. No percurso foram efetuadas paragens de segurança, em armazéns de transportadoras dos diferentes países percorridos, com inspeção diária das condições ambientais dentro do veículo e verificação da segurança da embalagem, feita pelo *courier*, a conservadora da coleção de pintura do MNMC. Foram ainda previstos os tempos de quarentena da obra dentro da caixa de acondicionamento antes da saída do MNMC, em Coimbra, e à chegada ao Museu Hof van Busleyden, em Mechelen, uma vez que, apesar do transporte ser climatizado, foi um percurso extenso de quase 2400 quilómetros, divididos ao longo de quatro dias. Tanto à transportadora como ao Museu Hof van Busleyden, foram impostos valores de temperatura (T) e humidade relativa (HR), em função das condições a que o painel tem estado sujeito, de modo a impedir variações nos mesmos e preservando a integridade física e química da obra, durante o seu tempo fora do museu. Os valores acordados foram T de 20ºC (± 2ºC) e HR de 60% (±5%). Não foi necessário impor condições específicas de iluminância ao Museu Hof van Busleyden, uma vez que este garantia um limite máximo de 50 lux.

À chegada ao Museu Hof van Busleyden, a verificação do estado de conservação foi novamente realizada por técnicos da equipa, integrando um conservador/restaurador credenciado, na presença do *courier*. A ação repetiu-se à saída do Museu, terminada a exposição, e à chegada ao MNMC, no final do processo de circulação. Não se registaram quaisquer alterações, o que indica a adequação e eficácia das medidas adotadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A opção de ceder uma obra de arte deve ter subjacente a preocupação pela sua segurança e preservação. Não obstante, tais princípios devem ser ponderados em equilíbrio com o de proporcionar a sua fruição, em contexto adequado, ao maior número possível de visitantes.

Tal foi o desafio ao preparar e implementar o processo de circulação do *Ecce Homo*, gerindo os riscos a ele associados. O público agradeceu e a obra beneficiou, com a divulgação e o incremento do seu estudo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

[1] Arquivo Nacional da Torre do Tombo (A.N.T.T), Alvará para se dar à Abadessa de Santa Clara De Coimbra um Retábulo, para se colocar na Casa Do Capítulo, (Cota: Corpo Cronológico, Parte I, Maço. 22, n.º 82)

[2] MACEDO, Francisco Pato de. *Santa Clara-a-Velha de Coimbra: Singular Mosteiro Mendicante* (tese de doutoramento em História de Arte). Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra. pp. 835-836. 2006.

[3] Arquivo Museu Nacional Machado de Castro (A.M.N.M.C.), Ficha de Inventário P-37C/P-37D, Coimbra, 2013.

[4] A.M.N.M.C. Ficha de Inventário P-37, Coimbra, 2013.

[5] TAQUENHO, Maria das Mercês de Carvalho Daun e Lorena. *Pintura flamenga em Portugal: Os Retábulos de Metsys, Morrison e Ancede; Estudo Técnico e Material.* (tese de doutoramento em História de Arte). Instituto de Investigação e Formação Avançada da Universidade de Évora, Évora, 2013.

[6] GONÇALVES, António Augusto. *Museu Machado Castro – Notas*, Coimbra, 1916.

[7] A.N.T.T. Correspondência com António Augusto Gonçalves. Lisboa. (Cota: Museu Nacional de Arte Antiga, António José de Figueiredo, Documentação Colecionada, Conservadores de Museu, Luciano Freire, Correspondência, Correspondência com António Augusto Gonçalves; PT/MNAA/AJF/Cx10/P13).

[8] FIGUEIREDO, José de. Metsys e Portugal. In LOO, Hulin. *Mélanges*. Bruxelles et Paris, Librairie Nationale d'Art et d'Histoire1, 1931, pp. 161-18

[9] *Novo Testamento*. Livraria Apostolado da Imprensa e Secretariado Nacional do Apostolado da Oração, Braga, 1956.

[10] FIGUEIREDO, José de. *Op cit.*.

[11] MAREEL, Samuel (Ed). *Call for Justice: Art and Law in the Low Countries (1450-1650).* Hannibal Publishing, 2018, pp. 140-143.

[12] – *Ibidem*.

[13] Decreto n.º 19/2006 in *Diário da República* n.º 137/2006, Série I de 2006-07-18

[14] CAMACHO, Clara (Coord.). *Coleção Temas da Museologia: Plano de Conservação Preventiva – Bases Orientadoras, Normas e Procedimentos*. Instituto dos Museus e Conservação, Lisboa, 2007.

Numa Terra de Mármores: A Renovação Oitocentista da Capela do Paço Ducal de Vila Viçosa

MARIANA PENEDO DOS SANTOS

Licenciada em História da Arte, Mestranda em História da Arte e Património, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal,
marianapenedosantos@gmail.com

RESUMO:

Em 1806 e 1807, a mando do Príncipe Regente D. João, futuro D. João VI, a Capela do Paço Ducal de Vila Viçosa vê o seu interior alvo de uma remodelação, sob a responsabilidade do arquitecto José da Costa e Silva. O processo de obras desenvolveu-se ao nível da construção da Casa do Tesouro, da alteração de sistemas de suporte e de abóbadas, da renovação do coro, da aplicação de estuques e escaiolas, sendo de destacar a opção pelo uso de mármores fingidos numa terra rica em mármores de reconhecida qualidade. Esta intervenção veio introduzir alterações significativas nas obras setecentistas de D. João V, que por sua vez, já tinham modificado o traçado da primitiva da Capela de D. Jaime, erguida no início do século XVI.

PALAVRAS-CHAVE:

Capela do Paço Ducal de Vila Viços; José da Costa e Silva; Século XIX; Materiais e técnicas

ABSTRACT:

In 1806 and 1807, at the behest of the Prince Regent D. João, the Chapel of the Paço Ducal of Vila Viçosa sees its interior undergoing a remodeling, under the responsibility of the architect José da Costa e Silva. The process of the intervention developed at the level of the construction of the House of Treasure, the alteration of support systems and vaults, the renovation of the choir and the application of stuccoes, while it is interesting to note the option of using feigned marbles in a land full of marbles. This intervention altered the 17th century works of D. João V, which in turn altered the primitive traces of the Chapel of D. Jaime, built in the early 16th century.

INTRODUÇÃO

O tema *A Renovação Oitocentista da Capela do Paço Ducal de Vila Viçosa* decorre da minha Dissertação de Mestrado, que teve por base a investigação por mim realizada no âmbito do projecto *Património e História da Indústria dos Mármores* (PHIM), no qual o ARTIS - Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (ARTIS-IHA/FLUL) colabora. A participação de investigadores do ARTIS ganha pertinência quando se trata de um projecto que visa o estudo de uma matéria prima – o mármore – e a sua concepção e aplicação em elementos arquitectónicos, esculturais e decorativos. Não poderia deixar de agradecer a toda a equipa que compõe o projecto e a oportunidade de nele poder participar como integrante no ARTIS.

No âmbito do Congresso Dinâmicas do Património Artístico pretende-se a apresentação de um caso de estudo de grande importância para as questões do Património histórico e artístico nacionais. O tema visa reavaliar a história da Capela do Paço Ducal de Vila Viçosa, que viu alterada a sua estrutura e interiores no início o século XIX, fundamentando, através de documentação inédita, intervenientes, materiais e critérios de intervenção.

OBJECTIVOS E METODOLOGIA

O objectivo deste estudo é dar a conhecer todo o processo de obras de renovação da Capela e todo o seu desenvolvimento no decorrer das mesmas, entre os anos de 1806 e 1807. Apesar do curto período, este foi recheado de intensos trabalhos, descritos detalhadamente na documentação que os arquitectos envolvidos produziam. Para se assimilar o processo de intervenção, é necessário definir as obras e os espaços que sofreram alterações, quais os programas seguidos, os protagonistas do processo e os materiais usados na concretização da renovação. De um ponto de vista geral, é também necessário colocar esta intervenção no contexto das obras realizadas no Paço Ducal, e perceber o antes e o depois desta remodelação, abordando a obra no conjunto arquitectónico onde se insere. Sendo uma obra arquitectónica da Casa de Bragança, esta campanha realiza-se sob encomenda da Família Real, tornando importante contextualizá-la no seio da vida política da época. O estudo de Joaquim José Espanca permanece hoje como uma fonte inigualável de conhecimento sobre Vila Viçosa: uma monografia de cinco tomos intitulada *Memórias de Vila Viçosa*, mais tarde, em 1892, compilados pelo autor num único volume, intitulado *Compêndio de Notícias de Vila Viçosa*. José Augusto França surge como figura importante para a contextualização da obra do arquitecto Costa e Silva. Em 1978 a Academia Nacional de Belas Arte publica uma série de volumes intitulados *Inventário Artístico de Portugal*, e é a Túlio Espanca que fica a cargo da descrição do distrito de Évora, que inclui o Palácio dos Duques de Bragança, onde descreve detalhadamente todos os aspectos relevantes sobre o Paço, desde a sua construção, passando pelo contributo de cada um dos Duques e pelo recheio do Palácio, até ao estado da obra no ano da publicação. Um ano depois, em 1979, é publicada a obra *Os Três Arquitectos da Ajuda: do "Rocaille" ao Neoclássico*, de Ayres de Carvalho, onde estão presentes capítulos referentes aos arquitectos que trabalharam ao serviço da Coroa no Palácio da Ajuda, entre eles José da Costa e Silva. No capítulo referente a José da Costa e Silva consta, além de uma biografia, as obras de destaque onde este participou, incluindo a obra da Capela Real do Paço Ducal, em 1806. Em 1983, José Teixeira escreve a monografia *O Paço Ducal de Vila Viçosa: sua arquitectura e suas colecções* onde encontramos uma descrição do Paço Ducal organizada cronologicamente, desde a sua origem ao século XX. É uma publicação de extrema importância para contextualizar toda a obra e intervenções feitas no Palácio no âmbito da História de Portugal e da Casa de Bragança. Mais relevante, e que comporta todos os autores já mencionados, é a Tese de Doutoramento em História, da Universidade Autónoma de Lisboa, defendida por José de Monterroso Teixeira em 2012. Intitulada *José da Costa e Silva (1747-1819) e a Receção do Neoclassicismo em Portugal: A Clivagem de Discurso e a Prática Arquitetónica*, José Teixeira dedica um capítulo à Capela e à sua reforma no ano de 1806.

É nesta tese que se consagra a contextualização da obra, não só no programa de trabalhos do arquitecto, mas também no espaço e tempo.

A metodologia de investigação adoptada para o estudo que apresento seguiu um plano de consulta dos arquivos, procurando ir ao encontro da fonte histórica. A pesquisa nos fundos históricos traduz-se na recolha da primordial informação, que se alia a um estudo *in situ* da obra, procurando fazer corresponder a fonte e o seu conteúdo ao objecto de estudo. Estas fontes foram por mim localizadas na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (BNRJ), tratando-se de correspondência entre o arquitecto José da Costa e Silva e os intervenientes nas obras da Capela em 1806 e 1807. Aires de Carvalho seria o primeiro autor a referenciar a consulta da correspondência do arquitecto Costa e Silva, sendo ele o que mais se aproxima da descrição do processo de desenvolvimento da campanha de obras. A tese de José de Monterroso Teixeira traz, à luz da obra do arquitecto, nova documentação, incluindo alguma correspondência localizada na BNRJ. O conjunto da documentação tratada não explica o estaleiro de obras, algo que só foi possível consolidar quando aprofundei a pesquisa nos fundos da BNRJ. É nos mais de 150 documentos que transcrevi que é possível descrever ao pormenor as obras executadas, conhecer os seus protagonistas e os materiais que estes utilizaram. Documentar esta intervenção permite compreender a evolução da Capela através dos tempos, permitindo uma releitura do seu espaço arquitectónico.

A CAPELA: DA CONSTRUÇÃO QUINHENTISTA À GRANDE INTERVENÇÃO DE D. JOÃO V

A existência do Paço Ducal de Vila Viçosa remonta aos primeiros anos do século XVI quando, em 1501, o 4º Duque de Bragança D. Jaime se instala numa casa de campo, no local conhecido como Horta do Reguengo – o Paço ganharia o nome de Paço Ducal do Reguengo[1].

No ano de 1505 o Paço contava já com todas as conformidades de habitação, com oratório, claustro e Capela. Esta última ganha o estatuto de Capela Ducal quando D. Jaime, a 10 de Junho de 1505, obtém a bula do papa Júlio II, que lhe concedeu autorização para ter capelães privados e para que as celebrações religiosas se pudessem realizar na Capela, permitindo aos capelães rezarem em coro e celebrar ofícios Divinos. A organização formal da colegiada foi dada pelo Duque D. João I quando este constituiu, em 1571, a colegiada em cabido regular, através da bula do mesmo ano concedida pelo papa Gregório XIII, onde obteve autorização deste para distribuição de rendas próprias do mesmo cabido. Em 1576, o mesmo pontífice concede ao Duque anexação perpétua, benefícios de igrejas do seu padroado destinados aos capelães conforme a regra dos cabidos e ainda obteve os primeiros estatutos do coro com missas cantadas.[2] No século XVII esta Capela usufruía as mesmas dignidades que a Capela Real do Paço da Ribeira, em Lisboa. É, porém, com a campanha de obras de D. João V, em 1729, que a Capela Ducal ganha novos estatutos, passando a ser Capela Real.[3]

O corpo da Capela, de planta rectangular, situa-se no piso térreo do Paço Ducal. A entrada fazia-se, como ainda hoje se faz, pela portada manuelina de acesso ao primitivo claustro de D. Jaime. Dois séculos depois a traça quinhentista é substancialmente alterada por D. João V, a partir de 1729, deixando muito poucos vestígios da Capela original.[4] A construção de D. Jaime corresponde à área coberta pelas abóbadas de caixotões, à qual se segue a construção joanina com abóbadas de nervura, com quase o dobro do comprimento original.[5]

A campanha de obras na Capela levada a cabo por iniciativa do rei Magnânimo começa logo na alteração da portada de entrada, a qual mandou guarnecer com emolduramento de mármore negro e frontão interrompido. A portada repete o mesmo tratamento do mármore existente nas vergas das janelas da fachada principal do Palácio, obra que se dá com D. Teodósio II. Do lado esquerdo da entrada da Capela, fez erguer uma capela lateral, a Capela do Santíssimo Sacramento, de planta rectangular, que foi coberta com tecto decorado com tabelas florais e revestida ao nível do pavimento com padrão de mármore branco e negro.

No corpo central da Capela, no espaço primitivo de D. Jaime, manda gizar quatro altares

laterais, sendo os dois que se situam à esquerda da entrada da Capela dedicados a S. Lourenço e a S. Domingos, e dois do lado oposto com alusão ao episódio de Jesus e a Boa Samaritana e ao episódio da Prisão de Jesus.[6] Foi nesta campanha de obras que se reformaram as tribunas da Capela e o coro alto, sobranceiro à porta de entrada.

Além das importantes obras que promoveu no espaço arquitectónico, é também do tempo de D. João V a construção da torre sineira, cujo levantamento terminou em 1746, data em que os mestres de serralharia começaram a fundição dos sinos.[7]

AS OBRAS OITOCENTISTAS DE RENOVAÇÃO DA CAPELA

A Capela setecentista joanina viria a alterar-se por encomenda do príncipe regente D. João, no reinado de D. Maria I. No início do ano de 1806, a família real passa uma temporada em Vila Viçosa, entre Janeiro e Abril, e logo o príncipe regente chama a Vila Viçosa o arquitecto José da Costa e Silva para tratar de um assunto do Real Serviço. No seguimento da sua convocação, inicia-se uma campanha de obras na Capela e no Gabinete e Quarto de Sua Alteza, bem como na Casa do Tesouro. Esta encomenda visava a renovação dos espaços que o príncipe regente quereria ocupar enquanto se encontrava hospedado no Palácio. Será na Capela que o trabalho terá mais impacto e hoje é o único espaço renovado que podemos observar, uma vez que a localização dos restantes é desconhecida, tratar-se, possivelmente, de duas salas adjacentes à Capela, no andar nobre do Paço.

Arquitecto ao serviço da Coroa, José da Costa e Silva, que já tinha trabalhado em Palácios como o da Ajuda e Queluz, assume a responsabilidade da obra de Vila Viçosa. A campanha de obras na Capela previa a deslocação do altar-mor que antes se encontrava atrás do coro, para a parede oposta a este, ficando assim diante dele[8], construção da casa do tesouro e casa do capítulo. A 24 de Junho de 1806[9] o arquitecto desloca-se a Vila Viçosa a fim de instruir os trabalhadores na concepção da obra para o príncipe. Uma vez que o arquitecto se encontrava em Lisboa, a trabalhar ao serviço da Coroa no Palácio de Mafra, Costa e Silva deixa na obra o seu ajudante, o arquitecto Manuel Caetano da Silva Gaião, que será a figura que vai acompanhar a campanha de obras até ao seu abandono em 1807, motivado pela ameaça francesa.

A obra na Capela é perceptivel no seguimento das abóbadas de nervuras da campanha de D. João V até à parede de fundo que compõe a Capela-mor. Esta campanha passou não só pelo acrescento à da sua estrutura setecentista, mas também pela renovação dos elementos já existentes, como o repinte das abóbadas e das grades da Capela do Santíssimo Sacramento e reformas nas tribunas ao nível do tratamento da cantaria e pintura.

A campanha inicia-se com o trabalho de Sebastião Gomes Cordeiro, incumbido de toda a obra de cantaria[10], que se estabelece pela substituição de cantaria e reaproveitamento da já existente, proveniente da região. O pavimento da entrada da Capela, composto por um xadrez de mármore branco e negro manteve-se e a Capela do Santíssimo Sacramento, revestida por mármores de várias cores nas paredes e chão, não sofreu alterações a este nível, sendo a cantaria de hoje espelho do que seria após a construção setecentista. Também sem alterações se exibe a portada de entrada, de mármore branco e cinzento, obra da mesma época que a anterior.[11] De cantaria nova são os arcos dos altares laterais que mantêm o estilo e pinturas que os recheavam anteriormente e os arcos das tribunas da Capela.[12]

A obra de pintura ficou à responsabilidade do pintor Manuel da Costa, que já havia trabalhado para a Coroa no Palácio da Ajuda e de Queluz, também sob direcção do arquitecto Costa e Silva. Para esta obra, o pintor ficou encarregue da renovação da pintura dos caixotões que compõem a abóbada, enquanto os seus ajudantes pintavam as molduras dos mesmos.[13] Além da renovação da pintura nas abóbodas de caixotões, repintou também o tecto abobadado de nervuras. No desenvolvimento das obras dirigidas por Costa e Silva, pintou o tecto que cobre o altar-mor, com grinaldas e florões, com emblema de Ave Maria. O pintor e decorador José António Narciso, que colabo-

rou com Manuel da Costa na pintura da Sala D. Quixote do Palácio de Queluz, participou também no processo de pintura na Capela. Ainda que não se consiga atribuir a Narciso trabalho em concreto, sabe-se que trabalhou na pintura das paredes do Quarto de Sua Alteza e do Gabinete, juntamente com Manuel da Costa.[14]

Ao mesmo tempo que Manuel da Costa pintava, os estucadores iam cobrindo as paredes com a sua arte, e a eles é atribuída toda a obra de escaiola levada a cabo em 1807. O estucador João Paulo da Silva chegou a Vila Viçosa juntamente com Manuel da Costa, ficando na diligência de preparar a obra para que esta pudesse receber o estuque e a escaiola. A sua aplicação ficou a cargo de Manuel da Silva, pintor e desenhador, cuja arte se distingue pelos fingidos que executou para as paredes e tecto do Gabinete. [15] Ao nível das paredes da Capela, os fingidos foram executados por José Elói, estucador, e seus ajudantes, bem como a aplicação da escaiola. [16]

Em Novembro de 1807 a obra já só contava com a ajuda do arquitecto Manuel Gaião, do pintor Manuel da Costa e de dois estucadores. Todos os outros trabalhadores e oficiais já haviam partido por dispensa ou por falta de pagamento. Com a ameaça das tropas francesas de Junot, que se dirigiam na época a terras lusitanas, a obra foi abandonada tal qual estava. As dívidas aos que ficaram até Novembro seriam depois suportadas e saldadas pelo próprio Costa e Silva, em 1810.[17]

Em 1815, após o fim da Guerra Peninsular, as obras retomariam o seu desenvolvimento e conclusão, quando o então Almoxarife do Real Palácio de Sintra, João dos Santos, fica encarregue das obras de conservação e restauro de todo o complexo arquitectónico do Paço Ducal, incluindo a Capela. O grave estado de ruína em que o Paço foi encontrado após as invasões francesas foi motivado pelo aquartelamento das tropas inimigas, que se instalaram no Palácio e o deixaram num estado miserável, com forros e madeiras arrancados das paredes e pavimentos e grande parte dos vidros de janelas e portas partidos[18]. No final 1823 João dos Santos dá como terminada a intervenção, que se fez, sobretudo, ao nível da substituição de portas e janelas, ferragens e obras de carpintaria e alvenaria. [19]

Fig. 1 - Vista geral da Capela do Paço Ducal de Vila Viçosa, 2018, Fotografia de Mariana Penedo dos Santos

A Opção pelos Fingidos de Mármore e Escaiola

A pedra mármore sempre teve aliada a si um forte símbolo de poder, que remonta às ordens arquitectónicas da Antiguidade. O seu uso vai desde soluções de construção até à decoração, passando pela escultura. Vila Viçosa torna-se casa destes maravilhosos mármores de várias cores, extraídos na região, onde se encontram das melhores pedreiras da Europa e dos mármores mais brancos. Numa terra de mármores, os Duques de Bragança rechearam a sua casa na região com mármores, a começar pela fachada que, ao longo dos séculos, se foi formando até chegar aos dias de hoje, com 110 metros de largura revestida com xadrez de mármore branco e ruivina.

A aplicação deste material pétreo foi sucessiva e ostensivamente realizada, no entanto, como vemos na campanha oitocentista da Capela, fingida através de pintura sobre gesso a imitar a pedra ou ainda através de escaiola, uma pasta de estuque com tinta que quando misturada se assemelha às características do mármore. Na campanha de Costa e Silva a Capela ficou substancialmente revestida por fingidos ao nível das paredes e pequenos detalhes.[20] Ainda que, na época, se usasse a expressão fingidor, este não seria se não um pintor, pelo que se pode considerar estes fingidos como uma expressão artística com um cunho individual.

No caso da Capela, os fingidos passam por uma grande selecção de cores, sendo as mais evidentes o rosa e o amarelo. Estas tonalidades da pedra são da região, como é o caso do mármore branco e rosa de Estremoz, do creme de Estremoz e da Ruivina de Vila Viçosa. Ao entrar neste espaço, deparamo-nos logo com as paredes com veios de tonalidade rosa velho,

contrastando com o amarelo e verde usado nos altares laterais. A parede ao fundo, onde se insere o altar-mor, apresenta uma aplicação rosa mais escuro, bem como um dossel a encimar o altar, também ele fingido. A escaiola é visível nos balaustres das tribunas da Capela, de tons amarelos e avermelhados, contrastando com o estuque branco que emoldura os florões. A Capela do Santíssimo Sacramento apresenta também fingidos que imitam os já nela existentes mármores brancos e negros, embora não me seja possível, por ora, afirmar que estes fingidos, em particular, resultem da campanha oitocentista. O uso de escaiola e fingidos é observável especialmente quando em comparação com os rodapés do corpo da Capela, de mármore amarelado onde se vê o corte efectuado na pedra. Ainda que alguns dos fingidos sejam de boa qualidade, como é o caso dos que ocupam o corpo mais claro da Capela-Mor que pretendem imitar o mármore presente nos pilares da Capela, outros acabam por deixar de lado os acabamentos perfeitos característicos do corte da pedra. É o caso dos cantos dos fingidos rosa das paredes, que a serem pétreos não poderiam ter aquele comportamento arredondado que aparentam.

Os fingidos são muito pronunciados na Capela, mas não são exclusivos deste espaço. No reinado de D. Maria I, em 1787, já se tinha acrescentado ao Paço uma mansarda no segundo andar alto, no centro da fachada principal, que ocupa três janelas. A chamada Casa dos Alfaiates era também ela de estuque com fingidos de mármore, contrastando com a fabulosa fachada revestida do material pétreo em questão.[21] Esta mansarda manteve-se fingida até ao seu restauro em 2009-2011, onde foi substituída por mármore, acompanhando o estilo da restante fachada.[22]

A opção pelos fingidos, ao invés da utilização de rocha, estará intimamente associada a questões económicas. É precisamente no reinado de D. Maria I e na regência do seu filho D. João que esta opção ganha expressão no Palácio Ducal, evidenciando-se a capacidade dos pintores de realizarem a imitação de um material tão nobre e de tonalidades tão diversas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Num espaço tão imponente como é o Paço Ducal de Vila Viçosa; mereceu a nossa atenção a Capela Real, cuja colegiada foi sendo enriquecida pelos Duques e monarcas ao longo dos séculos. Conhecendo-se bem a campanha de obras de D. João V, o mesmo não se aplicava às do príncipe regente, futuro D. João VI, que eram referidas, até à data, como pequenos acrescentos, desconhecendo-se o estaleiro de obras e grande parte dos seus protagonistas.

Esta abordagem do tema vem dar a conhecer uma nova visão e perspectiva da intervenção feita sob direcção do arquitecto Costa e Silva, que acabou por ser menorizada no seio das invasões francesas. É através da descrição minuciosa, feita através de correspondência, de todos os que com Costa e Silva trabalharam na obra que é possível ter esta nova visão, e é por isso que a pesquisa nas fontes históricas se torna tão crucial num caso de estudo desta natureza.

Em suma, torna-se importante a abordagem deste tema não só no seu conteúdo, mas também no seu propósito. A opção, por exemplo, dos fingidos levanta questões artísticas muito pertinentes, porque é necessário perceber se na época era costume o seu uso, se era visto como uma versão económica do mármore ou se se tratava de um campo de expressão artística capaz de permitir avaliar a qualidade dos seus executantes.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arquivo Histórico da Casa de Bragança (AHCB), Obras Palácio, NNG 873

AHCB, Obras Palácio, NNG 874

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Ministério do Reino, Maço 281, Caixa 375

ANTT, Ministério do Reino, Maço 281, Caixa 376

Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (BNRJ), Coleção Arquiteto Costa e Silva

CABRAL, Agostinho Augusto – *Noticia historica e estatistica do Palacio e Real Tapada de Villa Viçosa*, Évora, 1889

CARVALHO, Aires de – *Os três arquitectos da Ajuda: do «rocaille» ao neoclássico,* Academia Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 1979

ESPANCA, Joaquim José da Rocha – *Compendio de noticias de Villa Viçosa, concelho da provincia do Alemtejo e reino de Portugal*, Typ. de Francisco Paula Oliveira de Carvalho, Redondo, 1892

ESPANCA, Túlio – *Inventário artístico de Portugal, Distrito de Évora: Concelhos de Alandroal, Borba, Mourão, Portel, Redondo, Reguengos de Monsaraz, Viana do Alentejo e Vila Viçosa*, Vol I, Academia Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 1978

FRANÇA, José Augusto – *A arte em Portugal no século XIX*, Bertrand, Lisboa, 1966

HALLET, Jéssica, SENOS, Nuno (Coord.) – *De Todas as Partes do Mundo: O Património do 5.º duque de Bragança, D. Teodósio I*, Tinta da China, 2018

MACHADO, Cirilo Volkmar; CARVALHO – Joaquim Martins Teixeira de; CORREIA, Virgílio – *Collecção de memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*, Imp. da Universidade, Coimbra, 1922

PAMPLONA, Fernando; SILVA, Ricardo do Espírito Santo – *Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal*, Civilização, Porto, 1987

TEIXEIRA, José Monterroso de – *O Paço Ducal de Vila Viçosa: sua arquitectura e suas colecções*, Fundação da Casa de Bragança, Lisboa, 1983

Idem – *O Paço, passo a passo. A estratégia arquitectónica Ducal (séculos XVII-XVIII)*, Monumentos, Nº 6, 1997, p. 8–13

Idem – *A reforma da Capela Real do Paço de Vila Viçosa, em 1806. No contexto dos programas de representação monárquica de D. João VI,* Monumentos Nº27, 2007, p. 82–93

VITERBO, Sousa, *Diccionário histórico e documental dos architectos, engenheiros e constructores portuguezes ou a serviço de Portugal*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1899

1 TEIXEIRA, José Monterroso, *O Paço, passo a passo. A estratégia arquitectónica Ducal (séculos XVII-XVIII),* Monumentos, Nº 6, 1997, p. 8-13

2 ESPANCA, Túlio, 1978, p. 644

3 ESPANCA, Padre Joaquim José da Rocha, 1892, p. 346

4 ESPANCA, Túlio, 178, p. 647

5 TEIXEIRA, José Monterroso de, 1983, p. 97

6 ESPANCA, Túlio, 1978, p. 647

7 ESPANCA, Túlio, 1978, p. 650

8 ESPANCA, Padre Joaquim, 1892, p. 247

9 CARVALHO, Aires de, 1979, p. 104

10 Arquivo Histórico da Casa de Bragança (AHCB), Obras Palácio, NNG 874 III, fls.8

11 TEIXEIRA, José Monterroso de, 1983, p. 99

12 BNRJ, Coleção Arquiteto Costa e Silva, Ms. I-3, 35, 73

13 BNRJ, Coleção Arquiteto Costa e Silva, Ms. I-3, 26, 005

14 BNRJ, Coleção Arquiteto Costa e Silva, Ms. I-3, 25, 088

15 BNRJ, Coleção Arquiteto Costa e Silva, Ms. I-3, 26, 003

16 BNRJ, Coleção Arquiteto Cota e Silva, Ms. I-3, 26, 013

17 CARVALHO, Aires de, 1979, p. 106

18 ANTT, Ministério do Reino, Mç. 281, Cx. 376, Classe 2, Divisão 12ª, Subdivisão 7ª, Casa Real, Palácio de Vila Viçosa 1815-1818

19 AHCB, Obras Palácio, NNG 874 III, Fls. 90 a Fls. 97

20 BNRJ, Coleção Arquiteto Costa e Silva, Ms. I-3, 26, 008

21 CABRAL, Agostinho, 1889, p. 28

22 Tema apresentado por Clara Moura Soares, Rute Massano Rodrigues e Mariana Penedo dos Santos no Workshop Artes do Mármore, no âmbito da colaboração do ARTIS (IHA-FLUL) com o projecto PHIM, com o título de comunicação *A fachada grandiloquente do Paço Ducal de Vila Viçosa: cenário de mármore para as Comemorações Centenárias de 1940*

AGRADECIMENTOS

Estudo integrado no âmbito do Projeto PHIM - Património e História da Indústria dos Mármores . 2ª fase (2017-2019)

Ventura Terra e o elogio (possível) dos mármores de Estremoz na obra de reconstrução e monumentalização do Palácio das Cortes (1896-1903)

RUTE MASSANO RODRIGUES

Investigadora Doutorada Integrada, ARTIS-FLUL, Lisboa, Portugal, ruteamrodrigues@letras.ulisboa.pt

CLARA MOURA SOARES

Professora Auxiliar/ Investigadora Integrada, ARTIS-FLUL, Lisboa, Portugal, claramourasoares@letras.ulisboa.pt

RESUMO:

Os mármores de Estremoz foram utilizados, por Ventura Terra, na obra de reconstrução e monumentalização do Palácio das Cortes. Concorrendo, com outras rochas ornamentais, para o enobrecimento do Soberano Congresso, tratava-se, contudo, de um material oneroso, e por isso pouco utilizado em Lisboa, mas que o arquiteto, não dispensaria em alguns elementos arquitetónicos e decorativos, contrariando as restrições orçamentais impostas pela crise económica e financeira que o país atravessava. Pretendia Ventura Terra aproximar-se da imponência de recentes modelos internacionais, como o Parlamento de Viena, onde a policromia de distintas rochas tinha encontrado assinalável expressão.

PALAVRAS-CHAVE:

Palácio das Cortes; Reconstrução; Mármores de Estremoz

Fig. 1 – Lisboa – Palácio das Cortes (Parlement), F.A.Martins, [1904], P.I. 1602 P.© Biblioteca Nacional de Portugal

INTRODUÇÃO

As obras de transformação sofridas pelo Mosteiro de São Bento da Saúde, em Lisboa, desde os anos 30 de oitocentos, com vista à sua adaptação a Palácio das Cortes, foram alvo, nas últimas décadas, de diversos estudos[1]. Nestes, revelam-se, de forma detalhada, as intervenções realizadas no antigo complexo monástico, onde ganham evidência as dirigidas pelo arquiteto Miguel Ventura Terra, no ocaso do século XIX. Faltam, contudo, estudos mais aprofundados sobre os materiais utilizados. No caso das rochas ornamentais, lioz e mármore nacionais, que constituíram elementos chave do programa decorativo das várias campanhas, os autores, na generalidade, pouco têm adiantado. Interessando-nos os mármores do anticlinal alentejano, pretendemos compreender, com base na vasta documentação existente, a utilização dos mármores de Estremoz na obra de transformação que se efetuou, entre 1896 e 1903, naquele antigo edifício conventual, que Ramalho Ortigão classificaria como "o mais importante, o mais grandioso, o mais bello de todos os recintos portugueses edificados durante o periodo dos ultimos cem anos!"[2].

ADAPTAÇÕES DO MOSTEIRO DE SÃO BENTO A PALÁCIO DAS CORTES

A adaptação, na década de 30 de oitocentos, do extinto mosteiro beneditino a sede das Cortes Gerais da Nação, seria um exemplo das múltiplas reutilizações conventuais então ocorridas. Esta herdava, para além de um espaço significativo, toda uma dimensão histórica e artística, que devia ser salvaguardada, ao mesmo tempo que a sua reconversão visava o alcance de uma monumentalidade, digna das novas funções. Tal só ocorreria, verdadeiramente, com a transformação profunda que se iniciou nos últimos anos do século XIX. Em 1834, o arquiteto Joaquim Possidónio da Silva tinha traçado uma Sala das Sessões, que viria a arder a 17 de junho de 1895; e em 1856, o arquiteto francês, Jean-François Colson, tinha apresentado um projeto ambicioso – com a Câmara dos Deputados simétrica à dos Pares – que a urgência da reconstrução e a falta de meios financeiros, inviabilizaram[3]. Na remodelação que se realiza na Câmara dos Pares, em 1864, seguindo o projeto de Colson, era já possível encontrar a utilização de rochas ornamentais policromas e mármore branco de Carrara em cabeceiras de duas portas com os bustos de D. Pedro IV e D. Maria II[4]. Décadas de restrições prolongariam o estado provisório e de degradação do edifício e as ansiadas obras na Câmara dos Deputados só teriam início a 11 de janeiro de 1896[5]. Mas, mais uma vez, a crise financeira e económica que Portugal atravessava, agravada pelo *ultimatum* britânico[6], obrigava a nova contenção orçamental, refletindo-se nas opções construtivas patentes nos primeiros projetos.

Projetos e concurso

Numa primeira fase foram apresentadas duas propostas para a *reedificação da Sala das Sessões* que procuravam aliar as "condições artísticas às condições praticas e económicas do nosso pais"[7], nomeadamente através do reaproveitamento de estruturas e materiais pré-existentes[8]. Os projetos seriam de Domingos Parente da Silva, arquiteto na Direção dos Serviços das Obras Públicas, e de Miguel Ventura Terra, arquiteto formado em Paris, que em outubro de 1895 se torna arquiteto de 3ª classe do quadro dos Edifícios Públicos e Faróis.

Na Memória Descritiva do projeto de Parente da Silva – de 25 de junho de 1895– estavam previstas [contornando o anfiteatro daquela sala] "18 columnas a construir com enxelharia ou tijolo para ser revestido a escaiola afim de evitar a grande despeza com acquisição de columnas de marmore e a perda de

tempo para as adquirir. As bases, pedestaes e balaustrada, a executar com marmores nacionais. (...)"[9]. Há que ressalvar que muitas vezes, sob a designação de "marmores" cabiam todas as rochas ornamentais calcárias, como o lioz, que será predominante no Palácio das Cortes. A despesa total da obra, prevista era de 147.000$000 réis, orçando em 7.600$000 réis a cantaria da Sala das Sessões.

No caso do projeto apresentado por Ventura Terra – a 3 de julho de 1895 – contemplava a criação de um vestíbulo com as funções de Passos Perdidos no espaço ocupado pela antiga igreja, reutilizando as suas fundações e materiais, e o aproveitamento, "em nome da arte e da economia", da arcaria do "portico incompleto"[10]; ideias de valorização do património alicerçadas nas intervenções de Viollet-le-Duc, que não seriam desconhecidas do arquiteto. Neste seu primeiro projeto, a alusão a mármores ocorreria sumariamente: "O retrato de Sua Magestade é cercado de uma columnata que orna tambem a face oposta á presidência e entre a qual ha nove placas de marmore contendo as armas das provincias de Portugal continental e colonias e encerrando os nomes d'essas provincias e das suas principaes localidades."[11]

Nenhum dos projetos seria, contudo, adotado por refletirem em demasia os condicionalismos impostos, acabando por tornar evidente a necessidade de uma remodelação de maior dimensão e, consequentemente, de um maior investimento financeiro[12].

A 23 de julho de 1895, seria aberto um concurso internacional para a "apresentação do projecto relativo á reconstrucção da sala da camara dos senhores deputados e suas dependências"[13], cujo programa estabelecia dimensões, distribuição do espaço, decorações das fachadas, da Sala das Sessões, mobiliário, etc. No caso da decoração da Sala das Sessões, o "estylo" ficava "á escolha do architecto". Das regras, faziam parte os materiais a utilizar e, nalguns casos, as suas origens, que deveriam ser garantia de qualidade, facilidade de transporte ou economia. Estabelecendo que "Na elaboração dos projectos deve quanto possivel attender-se ao aproveitamento das paredes mestras existentes, e as dos materiaes provenientes das demolições", a 9ª norma era dedicada à cantaria, que tinha lugar preferencial nas opções das Obras Públicas: "Sempre que possa empregar-se cantaria [cujo lavor devia alinhar "com o estylo da decoração da sala"], deverá ella preferir-se ao ferro, quer se trate de suportes, balaustradas, modilhões, cachorros, etc.". As alíneas seguintes estabeleciam Pêro Pinheiro ("para as grandes peças") e Laveiras ("para as de menores dimensões") – "por ser mais barato o custo e transporte" – como as pedreiras fornecedoras da obra[14].

Mas o meio artístico nacional não ficou satisfeito, contestando as normas do concurso. O *Grémio Artístico* reclamaria, por exemplo, "que o programma entrasse em detalhes relativos aos materiaes a empregar"[15].

O concurso ocorreu, participando José Emílio dos Santos e Silva, Luís Caetano Pedro d'Avila (funcionários dos Serviços de Obras Públicas) e Miguel Ventura Terra, que sairia vencedor.

Alterações ao projeto. A utilização dos *marmores.* Influências externas.

Apesar das condicionantes impostas pelas cláusulas do concurso e das contingências financeiras, Ventura Terra acabaria por conseguir que no decorrer da obra, sob sua sugestão e com pareceres favoráveis do Conselho Superior das Obras Públicas e Minas (CSOPM), fossem introduzidos melhoramentos no projeto, a que não seriam alheias as novidades técnicas difundidas na época, nomeadamente, nas Exposições Universais.

Se, por um lado, foram condicionadas algumas das obras previstas, em compensação, as Salas das Sessões e dos Passos Perdidos beneficiaram de um incremento decorativo, com o mármore a desempenhar um papel central na construção de uma estética neoclássica combinada com as cosmopolitas influências parisienses que Ventura Terra tinha recebido. Novos materiais e novas técnicas, aliados aos conhecimentos advindos de viagens ao estrangeiro e dos projetos de outros edifícios parlamentares, levavam o arquiteto a almejar uma maior monumentalidade e modernidade que, os responsáveis, dentro do possível, corroborariam.

De facto, o CSOPM acabará por reconhecer que "Os estrangeiros visitam de preferência estes edificios, e quando a nossa casa do parlamento estiver totalmente construída poderá ser admirada tanto pela sua situação como pela sua architectura. Talvez se tenha excedido um pouco a modéstia que era reclamada, pela situação economica do nosso paiz, mas não será demais em edificações d'esta ordem."[16]

Esta conclusão, demonstrativa da tomada de consciência da importância que aquele projeto encerrava, enquanto obra passível de se tornar um marco da arquitetura nacional, encontrava-se presente no Parecer do CSOPM de 1899. Neste documento[17], em que várias alterações eram analisadas, eram consignados aos "Marmores" 16.734$511 réis, 25.725$219 réis às Cantarias e 100.700$000 réis à "Esculptura", sendo ressalvados como excecionais as "columnas de marmore polido da Pedra Furada; os capitéis, bases e plintos d'essas columnas de pedra de cantaria de Pêro Pinheiro, e todos os preços de pintura artística e de mobiliário".

O 3º "capítulo" do Parecer era consignado à "Decoração – marmores naturaes ou fingidos – polychromia – columnata – balaustrada ou parapeito metallico – pintura ou estuque na abobada", reconhecendo-se a importância que a Sala das Sessões tinha: "Nas salas das reuniões das cortes geraes, onde em dias solemnes, tudo, quanto ha de maior representação no paiz, concorre para os actos mais importantes da sua vida politica, costuma-se empregar os materiaes de construcção mais ricos tanto nacionais como estrangeiros, quando os primeiros escaceiam." Lembravam que "No nosso caso, comtudo, para evitar despeza mais avultada tinha-se tacitamente excluído o emprego de marmores, tanto nas paredes, como nas columnatas.".

Terá sido Ventura Terra, consciente da mais-valia que os mármores traziam, a propor a sua disseminação pelos espaços: "O architecto (...) tinha a medo pedido á direcção dos edificios públicos, que se lhe permitisse fazer de marmore o fundo da lampada que orna a parte inferior das sacadas das tribunas real e diplomatica (pingente). Só agora aparece francamente a proposta para o emprego dos marmores em todo o hemicyclo até á cornija superior."

A parte da memória descritiva elaborada por Ventura Terra e transcrita no Parecer, dava ideia desta mudança, em que o material pétreo assumia um papel principal. A Sala das Sessões era "contornada por uma parede forrada de marmore azulado com socco de marmore mais escuro (...)". À direita e esquerda da presidência abriam-se "duas portas com lancil de marmore branco moldurado com cavados e filetes, destacando-se sobre o marmore azulado (...)"; alguns detalhes da descrição que aludia à balaustrada, aos "pilares ornamenttados com grandes pilastras da ordem jonico (...)", e a outros elementos que hoje ali conhecemos.

O Conselho analisaria o emprego dos "mármores" polícromos em múltiplos aspetos, reconhecendo, no entanto, que devia ser estudado o efeito decorativo antes de se fazerem encomendas. E enunciava as possíveis proveniências dos *marmores* e suas diferenças:

"A proveniência do marmore azulado se for do Alentejo terá tonalidade diferente dos de Cintra, as brechas da Arrabida são em obra d'um carregado breu diferente das pretas do Arrabalde. O mesmo succede com os brancos. O vermelho de Pedra-furada é muito diverso do de Pêro Pinheiro, e a sua combinação com bases e capiteis de lióz deve ser estudado em tamanho natural. Os alabastros de Vimioso não deveriam pôr-se de parte para os forros, balaustres e corrimão."

Faltavam elementos ao Conselho, como a diferença de preços entre o emprego de mármores até ao entablamento geral e o emprego de estuque, dados que determinariam a sua utilização em detrimento do ferro, cobre ou madeira. Àquela entidade "não repugna[va] o emprego dos marmores [que trazia, "comtudo sujeições d'ornamentação imperiosas e cáras"]"; somente lhe faltavam "elementos d'apreciação." As colunatas eram vistas como um "elemento de decoração muito feliz", devendo ser feito um estudo completo de todas as suas partes, no entanto, o entablamento teria de ser de estuque. Devia "evitar-se a monotonia da mesma cor em espaços muito extensos, e nos motivos d'ornamentação deve attender-se a semelhança e não cair na igualdade das formas, mu pouco monótona", convindo ir fazendo "esbocetos especiaes e até modelos", algo que justificava a existência da oficina de modelagem[18].

Em agosto de 1900, com os dois pavilhões que Portugal então apresentava à Exposição Universal de Paris, devidos a Ventura Terra, e tendo já "definidos no seu conjunto e na maior parte dos detalhes – os estudos para a construcção da sala das sessões e dependências", o arquiteto pede uma licença de trinta dias. Segundo ele, aquela era a "ocasião opportuna para uma visita a algumas capitaes da Europa – onde desejo ver o que mais recentemente se tem produzido em instalações de aquecimento e ventilação, – electricidade, materiaes para revestimentos decorativos, de forma a quanto possivel aproveitar n'este edificio os progressos que n'esse sentido se tenham feito nos ultimos anos"[19]. Inspirado pelos grandes edifícios cívicos e equipamentos públicos que tinha visto realizar enquanto bolseiro em Paris – e que o levam a tomar como referência para a Sala das Sessões, "o typo do grande amphitheatro da Sorbonna, que apresenta 17 metros de altura"[20] (inaugurado em 1889), do arquiteto Nénot e, para a Sala dos Passos Perdidos, uma claraboia em ferro e vidro que remete para a Gare d'Orsay do arquiteto-engenheiro Victor Laloux[21], seu antigo mestre – e pelas visitas que, entretanto, realiza, constata-se uma aproximação a tipologias arquitetónicas, e em especial, decorativas, que os mais recentes parlamentos apresentavam. Terá sido o caso do Parlamento de Viena (1874-1883), projeto de Theophil Hansen, no qual encontramos uma profusa utilização de mármores, em revestimentos de paredes, colunas, pilastras, capitéis e demais elementos decorativos. Com uma escala maior do que o antigo Mosteiro de S. Bento, a influência do projeto de Hansen pode ser tímida na dimensão e no fausto, mas é notória. Em termos de modelos de referência, é igualmente de considerar o Reichstag de Berlim (1884-1894), conforme projeto do arquiteto alemão Paul Wallot. Influências comprovadas em abril de 1900, quando Policarpo José da Costa Lima, Engenheiro Inspetor Interino da Obra, que colaborou ativamente nas soluções arquitetónicas e decorativas do parlamento, envia ao arquiteto, coleções de desenhos existentes na Inspeção dos Serviços de Obras Públicas de Lisboa, relativos aos Parlamentos de Viena d'Áustria e de Berlim, uma vez que o Conselho Técnico de Obras Públicas não concordava seguir o modelo da Sorbonne[22]: "Le Palais du Parlement á Vienne par Th. von Hansen". Collecção de 27 desenhos coordenados por Lutzen e Tischler architectos e editados pela casa Sohmid de Paris"; "Reichstags Gebaude in Berlin" detalhes architectonicos. Dois albuns de dez desenhos cada um, editados pela casa Cosmos de Berlim"[23]; e, "Das Reichstag-Gebaude in 16 original – aufrahmen editado por Cosmos Berlin"[24].

O mármore de Estremoz. Fornecimento à obra

É, sobretudo, a partir de 1899 que notamos a entrada na obra de São Bento de uma grande quantidade de materiais de construção e decorativos. No caso dos "marmores", verificamos que as conceituadas firmas lisboetas José Moreira Rato & Filhos, António Moreira Rato & Filhos e Germano José de Salles & Filhos, procuraram estabelecer uma espécie de cartel, apresentando em conjunto uma proposta de fornecimento com preços para diferentes tipologias de "marmores" aplicados (azuis, brancos, brancos e vermelhos, etc., utilizados em pilastras, capitéis, etc.), alguns recebendo o esclarecimento "lioz"[25]. Seriam, no entanto, abertos concursos, em que as empresas participam por convite, individualmente. As Requisições, algumas por "Ajuste Particular", eram a norma, aplicando-se ao fornecimento do material e à execução de trabalhos de cantaria, muitos dos quais realizados com a obra a fornecer a matéria-prima. Também Casemiro J. Sabido, Pardal Monteiro e Joaquim Paulo entram na competição, embora alguns nunca apareçam associados ao mármore.

Foi em maio de 1900, um mês depois do contacto com os desenhos dos Parlamentos de Viena e Berlim que Costa Lima fez chegar a Ventura Terra, que se iniciam movimentações no sentido de adquirir "pedra desbastada de Estremoz de 1ª qualidade"[26]. As palavras que o arquiteto dirige a Costa Lima, dias depois de ter aberto o concurso entre cinco fornecedores de cantaria, esclarecem quem é o vencedor – Joaquim Paulo –, preço de aquisição – 52.000 réis – e sua finalidade. De facto, Ventura Terra pretendia uma maior utilização, na Sala das Sessões, de cantaria de Estremoz em detrimento da de Pêro Pinheiro, aplicando-a nas bases e capitéis das colunas e "em todos os motivos ornamentaes que decoram a mesma

sala"[27]. Da Requisição nº167, "ajuste particular" àquele fornecedor, faziam parte 44 pedras de cantaria desbastada de Estremoz, no valor acima referido, destinadas, às ditas bases e capitéis de colunas[28]. O arquiteto avisaria Joaquim Paulo que não receberia "pedras com desbastes irregulares", observações que, feitas por escrito ou verbalmente, seriam "observadas com máximo rigor". Apesar de não especificar a que tipo de cantaria diziam respeito – e Joaquim Paulo também fornece "lajedo de Paço d'Arcos" e "pedra de cantaria de Pêro Pinheiro" – estas indicações demonstram o rigor que se procurava aplicar aos materiais fornecidos à obra. De facto, veremos nas designadas Tabelas de Material e nas condições gerais de arrematação anexas (por exemplo, referentes a cantaria de Pêro Pinheiro) a existência de condições especiais, como a cantaria ser escolhida em pedreiras com bancos mais homogéneos, ausência de fendas, lesões, pelos, limpa de materiais estranhos, isenta de crosta branda, apresentar um grão igual, etc[29]. O referido fornecedor, ficará conhecido pelos problemas que dará (pedras defeituosas, atrasos etc.), levando, em outubro de 1901, Ventura Terra a pedir a Costa Lima para que sejam requisitados fornecedores de maior confiança[30].

No final de outubro de 1900 surgiria aquele que se tornará no maior fornecedor de mármore àquela obra: a *Empreza Exploradora dos Marmores da cerca de Santo Antonio de Extremoz*[31], de Simão Carvalho d'Almeida. Estabelecida em Estremoz (Praça Luís de Camões) e com agência na Rua do Príncipe, 23, 1º, em Lisboa, foi através do agente Antonio J. P. de Carvalho que a maioria dos contactos se estabeleceu.

Não deixando de mencionar, e certamente de levar em conta, que Ventura Terra "alem das obras das Cortes, [tinha] outras mais", e que na sede da empresa existiam oficinas de "cantaria e esculptura", começa por apresentar o conjunto de preços dos mármores "Postos no edificio das Côrtes": "Marmore cinzento escuro 60.000 [réis] m³ /"[mármore] b.co cristalisado 51.000 "/"[mármore] venado azeitona 48.000 "/ " [mármore] venado "[azeitona] e rosa 46.000 "/ "[mármore] "[venado] rosa 46.000 ""[32].

Aparentemente, com maior variedade e preços mais apelativos, esta proposta apresentava-se numa altura de descontentamento face ao fornecedor Joaquim Paulo, cujos atrasos faziam com que a obra viesse a ser "consideravelmente prejudicada"[33]. Anulando o que na requisição nº167 ainda não tinha sido entregue, seriam encomendadas 38 pedras de cantaria de Estremoz de 1ª qualidade a Simão Carvalho d' Almeida, pelo preço de 51.000 réis o metro cúbico[34]. No dia seguinte, o agente da empresa escreve a Ventura Terra, mencionando uma contratação de 40 (20+20) "pedras brancas da pedreira em exploração na cerca de S.to Antonio de Estremoz", comprometendo-se com um prazo de 60 dias, e sujeitando-se a uma multa de 1% por dia de atraso, "salvo no caso de chuvas continuadas ou força maior"[35]. Ofício de 4 de dezembro de 1900, em que Costa Lima pedia autorização ao Conselheiro Diretor Geral de Obras Publicas e Minas para adquirir 8,23 m³ de mármore de Estremoz, por 422.280 réis, referia não haver "vantagem em abrir praça para o fornecimento deste material, que pouco consumo tem em Lisboa, e onde, alem disso, só a "Empreza exploradora dos marmores de Extremoz" pode, com menor risco de faltar nos prasos, ser encarregada de executal-os"[36].

De futuro, seria esta firma a fornecer pedra de Estremoz àquela obra, numa relação pautada por atrasos nas entregas, normalmente atribuídos às chuvas (que impossibilitavam a extração)[37], obrigando Ventura Terra, durante a primeira metade de 1901, a ameaçar repetidamente Carvalho d'Almeida com multas, com a anulação de requisições, e a ter de adaptar pedras que já tinha recebido às das dimensões em falta[38].

Encaminhadas de Estremoz para a Estação do Barreiro, de onde seguiam para a obra, em 1901-1902 encontramos referência a encomendas que totalizam mais de duas centenas de pedras (a maioria desbastadas), de dimensões diversas, a 51.000 réis o m³ (indiciando que seriam todas brancas), destinadas a trabalhos decorativos, na Sala das Sessões, Passos Perdidos e anexos. Tal como sucede com pedras de Pêro Pinheiro, existem registos de pedras de Estremoz (desbastadas e serradas) rejeitadas, "defeituosas", as quais ou eram substituídas pelo fornecedor ou aproveitadas para aplicações diferentes das inicialmente previstas[39].

A Requisição nº 263, Ajuste Particular, a Carvalho d'Almeida, sem data (provavelmente de 1901), impressiona pela quantidade de pedras

encomendadas para a Sala dos Passos Perdidos: mais de 150 pedras de cantaria desbastada de Estremoz, com dimensões entre os 31 cm e os 2,05m de comprimento, e com alturas entre os 32 e os 80 cm e espessuras entre os 20 e os 35cm; esta requisição importou em 743$516 réis[40]. Apesar de serem quantidades significativamente menores do que as referentes a Pêro Pinheiro, são demonstrativas da importância que aquele material acabou por ter na obra, ao contrário de Laveiras que, apesar de prevista no concurso, não se encontra nos registos de aquisição de material.

Para além de pedra desbastada de Estremoz, a partir de julho de 1901, Ventura Terra interessa-se pela aquisição de pedra serrada da mesma proveniência com a espessura de 0,03 a 0,05, que viria, também a ser fornecida por Carvalho d'Almeida"[41]. O interesse por este tipo de pedra manteve-se, com novos contactos[42] e encomendas, que em fins de novembro de 1901 ainda não estavam totalmente satisfeitas, levando o arquiteto a pedir que fossem enviadas "com a maxima urgência" o resto daquelas pedras que lhe tinham sido requisitadas, assim como outras para substituírem as que "por defeituosas" tinham sido rejeitadas.[43]

Aplicações e executantes

Além da aquisição de materiais, tornava-se necessário recorrer a trabalhos externos, contratados por concurso ou por ajuste particular. No caso dos trabalhos de cantaria, estes tinham que obedecer à "Condicção da tarefa", pela qual, entre várias cláusulas, o tarefeiro ficava obrigado à execução do trabalho "com a maxima perfeição (...) até a ocasião do seu assentamento"[44].

Em dezembro de 1900 trabalhavam na obra 263 operários; as exigências das empreitadas tornavam necessário o seu aumento, sobretudo de canteiros, levando o engenheiro Costa Lima a sugerir que fossem destacados de outras obras[45].

Em 1901 abriu-se "Concurso de empreitada para o fornecimento das cantarias apparelhadas (...) [para a] sala dos passos perdidos – annexos – e pequenas porções da galeria de communicação do andar nobre da nova Camara dos Senhores Deputados"[46]. Apresentando pormenores quanto às condições de fornecimento e execução – empreiteiro sujeito a uma multa de 10$000 réis diários por cada dia de atraso e obrigado a "executar o trabalho em oficinas dentro de Lisboa para facilitar a fiscalisação [do mesmo]"[47] – , ali tencionava utilizar-se "o lioz claro de Pêro Pinheiro para os degraus de todas as escadas e todo o socco da sala até á altura das bases das columnas e pilastras; o marmore da Arrabida – para os fustes de todas as columnas e pilastras e a pedra de Extremoz para a parte restante", sendo declarado que toda a pedra seria "de 1ª qualidade – de bom aspecto e uniforme no tom."[48] Relativamente aos Passos Perdidos, anexos, porções da galeria de comunicação e entrada da biblioteca[49], ainda em abril de 1901 seria aberto um concurso de "empreitadas de cantarias", em quatro grupos. As propostas recebidas de José Moreira Rato & Filhos, António Moreira Rato & Filhos, José Guilherme Correia & Cª (Irmão), Germano José Salles e Cooperativa dos Canteiros mostram que o mármore de Estremoz estava destinado ao "forro dos fundos", conjugado com a utilização do Lioz Claro de Pêro Pinheiro e do mármore da Arrábida[50]. A este propósito esclarece o arquiteto: "O cubo da pedra de Extremoz vai englobado com o da pedra de Pêro Pinheiro em consequencia de ser aquella na sua totalidade lisa de molduras e ornatos – (...) o excesso do preço da pedra desbastada de Extremoz corresponde ao excesso de mão d'obra na de Pêro Pinheiro."[51]

Decorreu, por esta altura, um concurso para a execução, em mármore de Estremoz, dos capitéis das pilastras grandes da Sala das Sessões, com pedra fornecida pela Secção, sendo os concorrentes escolhidos Germano José de Salles & Filhos e José Moreira Ratto & Filhos, apresentando o primeiro o preço de 95$000 réis por cada capitel simples e 150$000 por cada grupo de um capitel e meio, e o segundo os preços de 95$000 e 148$000, respetivamente[52].

Em relação à componente decorativa das Salas das Sessões, dos Passos Perdidos e das galerias das tribunas, era necessário definir os assuntos a reproduzir, tanto na tela como no mármore.

Para a primeira, além de pinturas, estava prevista a instalação de "sete estatuas em grandeza natural representando a primeira S. Magestade El-Rei e as seis restantes alegorias que ainda não estão definidas, e mais seis figuras decorativas que encimam as tribunas real e diplomatica do centro da parede da presidência, duas em cada local.".

Era ainda esclarecido que "Toda a esculptura será em marmore fino, á excepção das seis figuras decorativas que serão executadas em staff."[53] Para o efeito foi nomeada uma comissão (Portaria MOPCI 14.05.1901) composta pelo Conselheiro de Estado, Conde de Ficalho (Francisco Manuel de Melo Breyner), Ventura Terra, Costa Lima, o Ministro de Estado honorário Augusto Fuschini, o presidente do Conselho Superior dos Monumentos Nacionais, Ramalho Ortigão, e o Conselheiro Cabral Metello. Para além de definir os temas, cabia-lhe "propor a sua distribuição pelos artistas portugueses", assim como "fiscalizar a sua execução"[54].

Necessitando "activar o andamento das obras" Ventura Terra solicitaria a Costa Lima mais operários, entre o quais, "1 bom encarregado de canteiros" e "8 bons canteiros de ornato"[55].

A 24 de julho abriu concurso para as Cantarias Lavradas (modilhões, dentículos, óvalos, folhagens e friso, arcos completos, cimalha, capitéis e 2/3 de capitéis de coluna, capitéis, 2/3 e 0^{m},15 de capitéis de pilastra, e grupos de capitéis), nele participando, para além das firmas concorrentes em abril, Filippe & Garcia[56]. Os capitéis (várias dezenas, nas suas variedades) seriam executados em pedra de Estremoz[57], identificando-se Requisições de 22 e 24 de agosto de 1901 a Salles & Filhos e Fillipe & Garcia, respetivamente, referentes à execução de capitéis de pilastra[58]. Os trabalhos de cantaria (ainda bastantes capitéis de colunas e pilastras, folhagens, quedas de frutas e flores, etc.), prolongar-se-iam por 1902.

Quanto à estátua de D. Carlos, a sua execução foi entregue ao escultor António Teixeira Lopes[59]. Orçando em cinco contos e quinhentos mil réis, devia ser concebida em mármore de Carrara[60]. O grupo de figuras femininas para o frontão da tribuna real, seria executado pelo escultor José Moreira Rato[61]. A referência a staff e gesso, surgirá associada a frontões, arcos de cantaria, leões, materiais a que também se liga Teixeira Lopes, assim como Daniel Pitta e Joaquim Ferreira[62].

Segundo Ramalho Ortigão, Ventura Terra tinha com a sua composição decorativa afirmado a sua independência perante os "estylos chamados clássicos", num edifício em que "A côr geral funde-se docemente em quatro tons – o acastanhado claro das madeiras, o ouro dos capiteis, a côr de rosa e branco dos belos marmores portuguezes em que se acha primorosamente lavrada toda a architectura do monumento."[63]

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tratadas escassamente pelos autores, as rochas ornamentais portuguesas constituem um dos mais importantes elementos do projeto de Ventura Terra para o Palácio das Cortes, nomeadamente, para a Sala das Sessões e Passos Perdidos. Apesar desta importância, e da riqueza da documentação existente sobre os diversos materiais ali utilizados (como os "mármores" provenientes de Pêro Pinheiro e Estremoz), encontrava-se por efetuar a sua identificação e respetiva relação com a obra.

No âmbito do projeto PHIM, detendo-nos particularmente sobre o mármore de Estremoz, revisitámos S. Bento e a sua documentação, sendo possível revelar os seus fornecedores – Joaquim Paulo e, sobretudo, Simão Carvalho d'Almeida –, ter uma ideia das quantidades envolvidas – centenas de pedras desbastadas e pedras serradas – e a sua aplicação – em forros, bases, capitéis diversos, molduras.

Tendo em conta que aquele era um material não previsto no concurso, face às contingências financeiras (o "mármore" proveniente de Pêro Pinheiro ficava consideravelmente mais económico) e logísticas (maior dificuldade de aquisição, transporte e fornecimento das encomendas, atribuídas a chuvas, etc.) envolvidas, a introdução do mármore de Estremoz foi a possível, num elogio àquela nobre rocha ornamental, só concretizado pela ambição de Ventura Terra e pelas elevadas expetativas que as Obras Públicas acabariam por colocar na conversão daquele antigo espaço religioso em parlamento, tomando como referência alguns edifícios parlamentares europeus.

NOTAS E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1 FRANÇA, J. A. – *O palácio de S. Bento*. Assembleia da República, Lisboa, 1999. AFONSO, Simonetta L., MOURÃO, Cátia, SILVA, Raquel H. – *Os Espaços do Parlamento: da livraria das Necessidades ao andar nobre do Palácio das Cortes: 1821-1903*. Assembleia da República, Lisboa, 2003. RIBEIRO, Ana; SILVA, Raquel H. – *Miguel Ventura Terra: arquitectura enquanto projecto de vida*, Câmara Municipal, Esposende, 2006. *AA.VV. Architecto/ Architect Ventura Terra 1866-1919*, Assembleia da República, Lisboa, 2009. CARVALHO, Jorge R. (coord.) – *Ventura Terra, Arquiteto: Do Util e do bello*, Câmara Municipal, Lisboa, 2017.

2 ORTIGÃO, Ramalho – *A obra de Ventura Terra. A nova camara dos deputados em Lisboa*. dir. BRÜTT, F. ; MORAIS, Cunha, *A Arte e a Natureza em Portugal*, Vol. III, Emilio Biel & C.ª - Editores, Porto, 1903.

3 MOURÃO, Cátia – *A intervenção no Palácio das Cortes/ Ventura Terra's contribution to the Palácio das Cortes*. AA.VV. Architecto/ Architect Ventura Terra 1866-1919, p.161 (pp.161-219).

4 AFONSO et al., 2003, p.45, p.47.

5 11-01-1896, A.H.E./A.O.P.T.C., DGOPM ROP 4.

6 SANTOS, Luís A. – A crise financeira de 1891: uma tentativa de explicação. Disponível em http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1218726298J7kLR2hh1En65AF7.pdf (2018.05.29; 16h)

7 Apud MOURÃO, 2009, p.161.

8 MOURÃO, 2009, p.161, p.163.

9 25-06-1895, Arquivo Histórico da Economia (A.H.E.) /Acervo das Obras Públicas, Transportes e Comunicações (A.O.P.T.C.), DGOPM ROP 4.

10 03-07-1895, A.H.E./A.O.P.T.C., DGOPM ROP 4. Nos Passos Perdidos tencionava utilizar materiais e cores do pavimento e paredes com origem conventual. MOURÃO, 2009, p.179.

11 03-07-1895, A.H.E./A.O.P.T.C., DGOPM ROP 4.

12 MOURÃO, 2009, p.169.

13 *Diário do Governo* (D.G.) N.º 163, 24-07-1895.

14 *Diário do Governo* N.º 163, 24-07-1895. Alíneas a e b.

15 26-08-1895, A.H.E./A.O.P.T.C., DGOPM ROP 4. Análise da contestação pelo CSOP.

16 20-07-1899, A.H.E./A.O.P.T.C., SOP Lisboa 9.

17 20-07/ 16-08-1899, A.H.E./ A.O.P.T.C., SOP Lisboa 9. Existia já um Parecer de 16 de maio de 1898.

18 20-07-1899, A.H.E./A.O.P.T.C., DGOPM ROP 4.

19 22-08-1900, A.H.E./A.O.P.T.C., PI Ventura Terra.

20 Apud MARTINS, João Paulo; FERRÃO, Leonor – *Arquitectura e cidadania: o Projecto da Câmara dos Deputados.* AA.VV. Architecto/ Architect Ventura Terra 1866-1919, p.241 (pp. 220-255).

21 AFONSO et.al., 2003, p.56.

22 26-03-1900, A.H.E./A.O.P.T.C., DOP Lisboa 14.

23 07-04-1900, A.H.E./A.O.P.T.C., DOP Lisboa 14, Proc.1º c.12.

24 10-04-1900, A.H.E./A.O.P.T.C., DOP Lisboa 14 Proc. 1º c.12.

25 28-06-1899, A.H.E./A.O.P.T.C., DOP Lisboa 10.

26 14-05-1900, A.H.E./A.O.P.T.C., DOP Lisboa 9, fl.9. A José Moreira Rato & Fos, Germano Salles, Casemiro J. Sabido, Cooperativa de Canteiros e Joaquim Paulo.

27 17-05-1900, A.H.E./A.O.P.T.C., DOP Lisboa 8.1, fls.90-91.

28 s/data; apontamento refere novembro; requisição surge noutro documento como sendo de 17-05-1900. A.H.E./A.O.P.T.C., DOP Lisboa 12. 22 pedras com 0,75x0,75x0,40m e 22 com 0,65x0,65x0,40m.

29 22-12-1900, A.H.E./A.O.P.T.C., DOP Lisboa 12.

30 21-10-1901, A.H.E./A.O.P.T.C., DOP Lisboa 8.1, fls.323-325.

31 A pedreira pertencia à Câmara Municipal de Estremoz e estava arrendada para exploração desde 1869.

32 30-10-1900, A.H.E./A.O.P.T.C., DOP Lisboa 11.

33 14-11-1900, A.H.E./A.O.P.T.C., DOP Lisboa 9, fl.24.

34 20-11-1900, A.H.E./A.O.P.T.C., DOP Lisboa 12.

35 21-11-1900, A.H.E./A.O.P.T.C., DOP Lisboa 11. Nas medidas contratadas com Joaquim Paulo.

36 04-12-1900, A.H.E./A.O.P.T.C., DGOPM ROP 4.

37 13-02-1901, A.H.E./A.O.P.T.C., DOP Lisboa 11.

38 04-03-1901. 17-03-1901. 28-03-1901. 15-05-1901, o agente dava conta que 25 pedras estavam a caminho e que "Apareceu agora um magnifico bloco, donde se extrairão todas as pedras que forem necessarias". A.H.E./A.O.P.T.C., DOP Lisboa 11. 18-05-1901, DOP Lisboa 9, fl.41. 21-05-1901, existiam 5 pedras rejeitadas, sendo solicitado que fossem aproveitadas nas medidas que conviessem, ficando os desperdícios por conta da empresa. DOP Lisboa 11.

39 08-07-1901; 13 pedras rejeitadas "aproveitadas em bazes das pilastras pequenas". A.H.E./A.O.P.T.C., DOP Lisboa 12. 25-11-1901, DOP Lisboa 10. Pedras serradas rejeitadas "por defeituosas".

40 s/data, A.H.E./A.O.P.T.C., DOP Lisboa 12. Esta requisição divide-se por duas capilhas (1901 e 1902).

41 25-07-1901, Terra queria saber quanto custaria o fornecimento de 20 a 30 m2. Para espessuras entre 0,m02 e 0,m10, os preços iam dos 6.500 a 12.500 réis. s/data. A.H.E./A.O.P.T.C., DOP Lisboa 11.

42 23-08-1901, A.H.E./A.O.P.T.C., DOP Lisboa 10.

43 25-11-1901, A.H.E./A.O.P.T.C., DOP Lisboa 10.

44 20-12-1896, Cooperativa de Canteiros. A.H.E./A.O.P.T.C., DOP Lisboa 11.

45 15-12-1900, A.H.E./A.O.P.T.C., DGOPM ROP 14.

46 s/data (1901), A.H.E./A.O.P.T.C., DOP Lisboa 10.

47 s/data (1901), A.H.E./A.O.P.T.C., DOP Lisboa 10.

48 s/data (1901). A proposta de 22-04-1901 da Cooperativa dos Canteiros refere "determinadas partes em marmore branco de Extremoz". A.H.E./A.O.P.T.C., DOP Lisboa 10.

49 25-04-1901, A.H.E./A.O.P.T.C., DOP Lisboa 8.1, fls.247-251.

50 22-04-1901, A.H.E./A.O.P.T.C., DOP Lisboa 10.

51 25-04-1901, A.H.E./A.O.P.T.C., DOP Lisboa 8.1, fls.247-251.

52 22-05-1901, A.H.E./A.O.P.T.C. Também concorreram a Cooperativa dos Canteiros e António Moreira Ratto & Filhos, DOP Lisboa 8.1 fls.262-263, fls.272-273. Req. 261 e 262, DOP Lisboa 12.

53 10-04-1901, A.H.E./A.O.P.T.C., DGOPM ROP 4.

54 30-05-1901, A.H.E./A.O.P.T.C., DOP Lisboa 13, Proc. nº3, Grupo nº7.

55 12-07-1901, A.H.E./A.O.P.T.C., DOP Lisboa 8.1, fl.289.

56 Cantarias lavradas. Resultado do concurso de 24-07-1901. A.H.E./A.O.P.T.C., DOP Lisboa 10.

57 24-07-1901, Proposta de José Moreira Rato & Filhos. A.H.E./A.O.P.T.C., DOP Lisboa 10.

58 22-08-1901, Req. nº62 A.H.E./A.O.P.T.C., DOP Lisboa 12/24-08-1901 Req. nº64 DOP Lisboa 12.

59 14-09-1901, A.H.E./A.O.P.T.C., DOP Lisboa 8.1, fls.307-308.

60 28-04-1902, A.H.E./A.O.P.T.C., DGOPM ROP 4.

61 AFONSO *et al.,* 2003, p.62.

62 27-09-1901, A.H.E./A.O.P.T.C., DOP Lisboa 8.1 fls.315-316.

63 ORTIGÃO, 1903, s.p.

AGRADECIMENTOS

Estudo integrado no âmbito do Projeto PHIM – Património e História da Indústria dos Mármores – 2ª Fase (2017-2019).

Cidade de fachada: As transformações sofridas em São Luiz do Paraitinga após a enchente de 2010

ROGÉRIO PEREIRA DE CAMPOS

Doutor em Ciências Sociais pela UNESP Araraquara, Pós-Doutorado na Universidade de Aveiro em Património Histórico e Cultural pelo programa ELARCH Erasmus Mundus. Professor UniFG, Guanambi/BA, Brasil, e-mail: rpc.professor@gmail.com

GÉSSICA TREVIZAN PERA

Doutora em Ciências Sociais pela UNESP Araraquara. Professora UniFG, Guanambi/BA, Brasil, e-mail: getpera@gmail.com

RESUMO:

A cidade de São Luiz do Paraitinga, fundada em 1769 e localizada no interior do Estado de São Paulo, constituía o maior acervo patrimonial do Estado preservado com de cerca de 450 imóveis dos séculos XVIII e XIX conservados intactos desde o período. Em 2010, a cidade sofreu uma forte inundação que destruiu a maior parte deste conjunto urbano histórico. Essa tragédia climática foi responsável por comprometer as construções tradicionais de taipa de pilão e pau a pique, herança combinada de portugueses, africanos e indígenas em um modelo de construção típico de São Paulo nos primeiros séculos de sua existência, resultando na perda irreparável do lugar histórico.

PALAVRAS-CHAVE:

Património; Preservação; História; São Paulo; Memória.

OS CAMINHOS DA CIDADE

Para compreender a peculiar trajetória de São Luiz do Paraitinga é preciso fazer uma breve apresentação sobre a realidade histórica do Brasil colónia e da Capitania de São Paulo, que viviam cenários completamente distintos da atualidade. São Paulo hoje é conhecido como o Estado mais rico do Brasil, com um PIB (Produto Interno Bruto) aproximado de US$ 527 bilhões convertidos para os valores atuais em relação ao Real, o que representa 34% do PIB do país.[1]

No Século XVIII, quando do surgimento da cidade estudada, a economia da Capitania de São Paulo estava em segundo plano, focando suas atividades no comércio interno da colónia e nos serviços, em especial no transporte de mercadorias entre as cidades e os portos que conectavam o Brasil com a metrópole Portugal.

O ponto de virada da Capitania em questão irá ocorrer em consonância com os descobrimentos das reservas de metais e pedras preciosas que Portugal buscou desde o descobrimento do território na América, criando o cenário favorável ao desenvolvimento de atividades indiretas como o transporte, de suma importância para a colónia e o reino.

Diante disso, teremos uma sequência de eventos históricos que serão determinantes para São Paulo e também para o surgimento de São Luiz do Paraitinga, associando a fundação da mesma com o Terramoto de Lisboa em 1755 e a busca de recursos para sua reconstrução, como será relatado a seguir.

O oportunismo do momento

Não existe uma data exata para as descobertas das reservas de minérios no Brasil, porém as principais jazidas de Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás datam da primeira metade do século XVIII, levando ao acúmulo de riquezas de Portugal e por outro lado ao empobrecimento da Capitania de São Paulo. Esta representava quase 50% do território colonial antes das descobertas, território este que foi se expandindo em razão da atuação dos *Bandeirantes*, heróis controversos do Brasil e responsáveis pelas missões de exploração de um território que pertencia a Espanha na data do estudo.

As descobertas exigiram maior controle da coroa portuguesa nas regiões, criando novas capitanias e excluindo do território paulista o controle das reservas de metais e pedras preciosas. Em 1720 cria-se a Capitania das Minas Gerais, retirando do controle de São Paulo o principal local com reservas minerais. Em 1744 cria-se a Capitania de Goiás e em 1748 surge a Capitania de Mato Grosso, dessa forma privando do controle paulista todas as fontes de exploração de metais preciosos, além da perda territorial que impediu o desenvolvimento de formas alternativas de renda como agricultura e extração de outras matérias primas.

Seria contraditório diante deste cenário o nascimento de novas paróquias e vilas no território paulista, fragilizado por suas perdas potenciais. O que é diferencial para o surgimento de São Luiz do Paraitinga e outras paróquias é a mudança política ocorrida tanto em Portugal e em decorrência na colónia brasileira.

Duas figuras históricas políticas são responsáveis pelas mudanças ocorridas em São Paulo, o primeiro de forma indireta foi o Marquês de Pombal ao chegar no cargo de Secretário-Geral do reino, por volta de 1755, e o segundo de forma direta foi a nomeação de Luis Antonio de Souza Botelho Mourão (4º Morgado de Mateus, que lhe rendeu a denominação a qual ficou reconhecido no Brasil, apenas pelo seu título como Morgado de Mateus) em 1765. Ambos terão função determinante para a retomada da importância de São Paulo no cenário colonial.[2]

A pergunta decisiva não é como, mas sim porque investir no desenvolvimento de uma região que não era foco principal do desenvolvimento colonial, e aqui entra o Marquês de Pombal no plano estratégico. São Paulo detinha os principais portos do Sul da colónia portuguesa até a construção da cidade do Rio de Janeiro e sua transformação em nova capital colonial que viria a ocorrer somente em 1763 já sob o comando do secretário-geral de D. José I.

Com as perdas de seu território, São Paulo havia perdido a independência da administração, ficando sujeita a Capitania do Rio de Janeiro de 1748 até 1765, reintegrada por

Pombal e colocando como responsável o Morgado de Mateus como capitão-mor do local. Ambos possuem uma característica que será fundamental para o avanço de São Paulo, eles são considerados pensadores *Iluministas*, pensavam de forma racional e progressista para a administração pública, algo raro no período para toda a Europa.

Essa nova forma de administração trazia concepções sobre uma forma mais eficiente de organização e dinâmica das cidades, como será empregado na reconstrução de Lisboa após o terramoto de 1755, criando uma estrutura urbana eficiente e com maior segurança, que trará reflexos para a colónia brasileira. O Morgado de Mateus, recém apossado de suas funções em São Paulo, também irá impor esse modelo de eficiência na capitania, gerando uma mudança não somente na administração, como na própria criação dos espaços urbanos, tendo como maior exemplo o próprio surgimento de São Luiz do Paraitinga.

O ouro e o transporte

O descobrimento do ouro em solo brasileiro será determinante para a mudança do enfoque na colónia, transferindo o eixo económico do Nordeste, até então o foco de investimentos de Portugal com o ciclo da cana de açucar, para a região Sudeste, detentora dos recursos minerais do território ou eixo de conexão com as demais jazidas em Mato Grosso e Goiás.

O principal meio de deslocamento interno de mercadorias da colónia eram os muares, animais de carga que carregavam sob o comando dos tropeiros (condutores dos animais e responsáveis por guiar as expedições pelo território) as mercadorias no interior da colónia. As tropas de muares tornaram-se essenciais pelo comércio interno e externo do Brasil da época e os responsáveis por escoar a produção da colónia para os portos e depois para Lisboa, entre essas mercadorias estavam os minérios e as pedras preciosas.

Os tropeiros passaram a ter uma função de respeito e importância no cenário colonial, responsáveis por deslocar mercadorias, informações e cartas por todo o território brasileiro. Diante disso, São Paulo passa a ganhar uma importância secundária na economia, por ser entreposto de comércio de mulas e de transporte de mercadorias. As mulas eram criadas na região Sul, onde hoje estão os estados do Rio Grande do Sul, Paraná e Santa Catarina. Porém o potencial comercial e a necessidade de transporte estava centrado na região das Minas Gerais, com São Paulo no meio do caminho.

A capitania sob o comando de Morgado de Mateus tornou-se o pólo comercial desses animais, além de fornecer a maior parte de tropeiros para toda a colónia, criando uma faixa comercial não explorada até o momento, a logística de transporte por terra no Brasil. O fluxo de muares era intenso no período da exploração de ouro, demandando não somente transporte de minerais, mas também a chegada de bens alimentícios para as recentes grandes cidades das Minas Gerais, também sob responsabilidade de São Paulo e da região Sul. Sérgio Buarque de Holanda demonstra em sua obra *Caminhos e fronteiras* a relevância do tema para explicar as mudanças da política para São Paulo no período, ao relatar sobre a maior tropa de mulas que partiu do Rio Grande do Sul com destino as Minas Gerais em 1754, composto por 3780 animais carregados com alimentos.[3]

Para alguns historiadores, apesar de não existir o enfoque sobre São Paulo, neste momento e também próximo ao final do ciclo do ouro no final do Século XVIII, a capitania desenvolveu um mercado intermediário de transporte e distribuição central na colónia brasileira, em alguns momentos trazendo maior capacidade económica que a própria exploração do ouro e outros minérios.

Este cenário é o momento da fundação de São Luiz do Paraitinga em 1769, no auge do transporte de mercadorias e em especial de ouro para os portos brasileiros com destino à metrópole portuguesa. São Paulo vai se tornar o centro distribuidor deste eixo da exploração de minérios que incluía Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso. Os tropeiros, os bandeirantes e qualquer outra modalidade de exploração e deslocamento tinham seu ponto de partida em São Paulo, em especial nas regiões de Sorocaba e Taubaté.

Taubaté é conhecida como a cidade dos bandeirantes, local de onde partiram diversas bandeiras que exploraram o território brasileiro e pólo estratégico nas trilhas de transporte entre Minas Gerais e os portos de São Paulo. Entroncamento de diversas trilhas, Taubaté tornou-se ponto de partida e comércio dos tropeiros, em especial os que se destinavam ao litoral. O aumento de movimento durante o ciclo do ouro será determinante para o surgimento de São Luiz do Paraitinga, por questões logísticas.

A meio caminho

Taubaté encontra-se a 100 km do litoral Norte de São Paulo, permitindo acesso nos portos de Caraguatatuba, São Sebastião e Ubatuba e o embarque das mercadorias com destino a Lisboa. Estima-se que as distâncias percorridas pelos tropeiros no período variava entre 30 e 50 km por dia, o que demandava uma parada nessa trajetória, para descanso dos animais e repouso dos transportadores.[4]

A metade do caminho desta trilha existe a Serra do Mar, conjunto de montanhas que formam uma fronteira natural ao longo da costa brasileira, desde Santa Catarina até o sul da Bahia, com altitudes medianas de mil metros. Além da dificuldade de atravessar essa cadeia de montanhas, era preciso estabelecer uma região de pouso para os tropeiros, visando a segurança, o controle fiscal e a infraestrutura necessária para o transporte das mercadorias, resultando no único lugar possível de se estabelecer uma paragem no sítio geográfico de São Luiz do Paraitinga.[5]

Por sua posição, a paróquia será um projeto de envolvimento direto do Morgado de Mateus sob a supervisão de Pombal, que buscavam maior controle no fluxo de ouro que partia das Minas Gerais e encontrava nas trilhas sem vigilância um grande volume de roubos e desvios de recursos. A necessidade crescente do ouro é consequência direta da reconstrução da Baixa de Lisboa após o terramoto de 1755, estabelecendo a Lei de Contribuição Voluntária, tributo extra visando reformar a capital portuguesa.[6]

São Luiz do Paraitinga surge como uma demanda externa de ocupação do território e não como uma paróquia pelas necessidades locais, como fica claro no decorrer dos séculos e sua estagnação económica atual. Por esse motivo, tornou-se um património intocado ao longo desse período, maculado somente com a tragédia de 2010. Complementar a isso, também será o laboratório do administrador de São Paulo sobre novas formas de ordenação urbana em solo brasileiro, o primeiro exemplo proposto desde antes de sua fundação.

A paróquia surge em 1769 como pouso de tropeiros e acima disso como posto alfandegário para controle do fluxo de mercadorias para a capital portuguesa, sendo sua economia diretamente ligada a essa função. Para além disso, pouco resta na região para o desenvolvimento de uma sociedade autosuficiente, cercada pelas montanhas e a mata selvagem tropical, não fornecendo nem mesmo os recursos básicos para as formas de construção tradicionais portuguesas, outro fator determinante da cidade para sua importância histórica.

São Luiz do Paraitinga resolveu um problema do momento, porém tornou-se um fardo para a capitania a longo prazo, sendo esquecida e somente relembrada no ciclo do café na região, já na metade do século XIX.

A RIQUEZA NÃO IMAGINADA

A necessidade do momento pode ser notada pela rápida expansão da paróquia, transformando-se em Vila, em 1773, pela assimilação de novos moradores atraídos pelo comércio proporcionado pelos tropeiros. Outro fator determinante para o rápido crescimento são as técnicas construtivas diferenciadas, adotando modelos adaptados e que exigiam poucos recursos como pedras e metais na elaboração das edificações.

A paróquia foi projetada levando em conta os princípios que José Eduardo Horta Correia denominou de *Cidades Iluministas*, projetos urbanísticos desenhados e executados com normas rígidas, seguindo planejamento antecipado, concepções atípicas do período.[7] Seguindo esses princípios, São Luiz do Paraitinga foi projetada e executada na planta sob

supervisão do Morgado de Mateus, que mantinha contato com o próprio Marquês de Pombal por cartas, nas quais relatava o avanço da formação da paróquia.[8] Os projetos previam a expansão futura da cidade, que foi obrigada a seguir os parâmetros estipulados até a segunda metade do século XIX, permitindo dessa forma manter o projeto urbano original da parte central da cidade até o presente.

Assim como ocorrera previamente em Lisboa, a cidade paulista seguiu os preceitos estabelecidos pelo Tratado de Ruação de 1760 de José de Figueiredo Seixas, que tratava sobre as normas de construção que deveriam ser seguidas para uma cidade mais organizada, limpa, segura e bela. Nesse livro, Seixas estipula formatos de espaços públicos, larguras de ruas, iluminação e mesmo a forma de fachadas de edifícios em busca de um visual harmônico. São Luiz do Paraitinga irá assimilar essas características, somando a isso adaptações necessárias pela falta de recursos financeiros e materiais.

Casa Paulista

O modelo pombalino e iluminista irá encontrar uma variação única no Brasil, em especial no caso da cidade paulista da serra, associando os padrões estéticos, normativos e modernos com processos construtivos herdados de indígenas e africanos. Por não ser uma região com enfoque do império português, São Paulo recebia poucos materiais de construção tradicionais portugueses, além de possuir escassas reservas de pedras e minérios, impossibilitando edificações que os utilizassem.

Diante disso, criou-se uma adaptação que preservava o estilo barroco-colonial do período, mas com modelos construtivos de taipa de pilão e pau a pique, processos que encontravam nos arredores as matérias primas necessárias em abundância, em especial madeira tropical de qualidade e argila. São Luiz do Paraitinga será erigida nesse modelo, mantendo o padrão construtivo português e seguindo as diretrizes da planta original, criando um dos poucos – senão único – modelo construtivo completo no estilo iluminista no Brasil, além disso desenvolvendo modelos adaptados que não utilizavam pedras para as fundações.

O arquiteto Luis Saia, principal pesquisador sobre a cidade e o modelo estabelecido, irá definir esse padrão de edificação como *Casa Paulista*, por ser típico das cidades de São Paulo desde a fundação da capitania até o final do século XIX.[9] Este será um modelo construtivo oficial de São Paulo, independente do poder financeiro de seus moradores, que só irá ser alterado com a chegada influência arquitetónica francesa no período do café.

São projetos com alinhamento de fachada, ruas e praças determinadas e de tamanho padronizados, estética de janelas, portas e bastiões com harmonia visual e alinhamento de altura em todas as casas do centro histórico, preocupação presente desde a idealização da paróquia e fator obrigatório a todos os moradores. A preocupação com padronização perpassa até nas decorações, não sendo permitido qualquer destaque que fosse destoante do conjunto das edificações do local.

Em acréscimo a essa proposta já colocada em prática na Baixa de Lisboa, era preciso resolver um problema local com a falta de matéria prima em um clima adverso como o tropical úmido da região. As construções de taipa de pilão e pau a pique exigiam cuidados quanto as chuvas, o que foi solucionado com adaptações locais dos paulistas, criando um alongamento e inclinação diferenciados para os telhados, captação das águas com calhas para evitar contato com as paredes e soleiras substituíveis de argila para preservar a parede principal.

Esquecimento

Com o fim do ciclo do ouro no Brasil, no início do século XIX, São Luiz do Paraitinga irá cair no esquecimento, assim como também deixará de ser rota de tropeiros com o surgimento de novas trilhas que ligavam diretamente à nova capital da colônia Rio de Janeiro ou a fundação da Calçada do Lorena em 1797, que conectava o litoral com a capital paulista na primeira e maior estrada pavimentada da região, tornando obsoleta a passagem de Taubaté e eliminando a utilidade da cidade construída para pouso.

Tal esquecimento trouxe também condição básica para a preservação da cidade diante

do processo de modernização pela qual São Paulo irá passar no ciclo do café, destruindo completamente as velhas construções de taipa de pilão e pau a pique para serem substituídas por construções de alvenaria e betão.

O percurso histórico traçado anteriormente não é supérfluo, e sim necessário para determinar como São Luiz do Paraitinga é uma cidade artificial, foi construída com finalidade específica e ignorada quando não mais tinha função. Por outro lado, isso propiciou manter seu complexo urbano intocado até o século XXI, com mais de 450 edificações típicas construídas em processos tradicionais e preservados sem grandes mudanças por décadas.

Em 2002 a cidade foi declarada estância turística pelo governo do estado de São Paulo, inaugurando um novo ciclo na cidade, no qual a economia será centrada no comércio e serviços relacionados ao turismo. Trata-se de um ressurgimento da antiga cidade iluminista, motivada pela busca de conhecimento dos visitantes sobre a história do Brasil dos séculos XVIII e XIX.

Assim como no passado, a cidade é dependente de recursos externos, com um PIB estimado de R$ 80 milhões, dos quais R$ 15 milhões são de origem apenas do carnaval realizado na cidade em uma semana. Grande parte do turismo está destinado a conhecer de forma superficial a cidade, o que pode ser definido como turismo de fachada e não especificamente um turismo histórico, com aprofundamento da trajetória histórica do património.[10]

A cruel ironia recai na tragédia de 2010 e a destruição desse património único paulista e do Brasil com a enchente que sofreu, aniquilando um dos últimos vestígios dos processos históricos construtivos de São Paulo dos séculos XVIII e XIX e que não estava ainda cadastrado no livro de patrimónios nacionais do IPHAN, entidade responsável no Brasil para preservação.

Diante disso, não somente foram perdidos os edifícios típicos, como também diversos documentos e fotografias sobre a cidade que estavam armazenados na biblioteca municipal, representando uma perda cultural inimaginável. A cidade representava o maior conjunto urbano tradicional de São Paulo preservado, e mesmo nessa condição não fora catalogada e preservada da forma correta.

Lembrança e ilusão

A enchente de 2010 foi o maior desastre natural que São Luiz do Paraitinga sofreu em sua história, resultando na perda parcial ou total de mais de 300 imóveis históricos, além de documentos, fotografias e gravuras que estavam presentes na biblioteca municipal.

A tragédia trouxe empatia dos cidadãos de todo o Brasil, porém trouxe consigo o imediatismo de restaurar a cidade sem se preocupar com os processos tradicionais únicos que a mesma possuía. O próprio governo de São Paulo tornou-se refém dessas exigências, pressionado a encontrar soluções rápidas para uma situação desastrosa, o que resultou em processos de reconstrução modernos que preservassem a aparência da cidade.

Isso acabou por transformar o património arquitetónico de São Luiz do Paraitinga em uma distante lembrança e fadada ao esquecimento, deixando em segundo plano o fato que a preservação é um dos principais motivos para perpetuação da História de um país. As opções práticas e rápidas adotadas pela alvenaria e o betão apagaram a riqueza construtiva que foi marca característica de São Paulo no passado, reproduzindo apenas o visual da fachada que outrora celebrava o maior conjunto urbano do estado.

A lentidão em cadastrar a cidade como património histórico nacional também colaborou para sua ruína, deixando em segundo plano uma cidade da sua importância para o conjunto arquitetónico brasileiro, em especial se considerarmos que existem apenas 16 núcleos históricos cadastrados no IPHAN em todo o Brasil e destes somente três possuem um número de construções maior que São Luiz do Paraitinga. Sem essa proteção ou fiscalização do órgão responsável, a manutenção e vistoria das edificações foram comprometidas, o que poderia reduzir o impacto da trajédia.

O que restou atualmente na cidade são alguns prédios ainda preservados, seja por resistirem a enchente ou por reconstrução adequada, e um conjunto de outras edificações

refeitos em processos modernos de construção com materiais atuais, sem preservar a tradição histórica de construção da época dos bandeirantes. Cria-se apenas um cenário do que outrora foi a cidade de São Luiz do Paraitinga, um dos últimos retratos da São Paulo dos séculos inciais do estado e marco decisivo da história do Brasil. Como afirma Santos em sua tese de 2015 tratando deste tema, transforma-se o património em mercadoria e dessa forma transforma-se a História em um simples produto da Indústria Cultural.

Fig. 1 – Centro Histórico de São Luiz do Paraitinga em 2007, antes da enchente.

Fotografia de Hélvio Romero, Agência Estado de 09/01/2010.

Fig. 2 – Centro Histórico de São Luiz do Paraitinga em 2010, após da enchente.

Fotografia de José Patrício, Agência Estado de 09/01/2010.

Fig. 3 – Centro Histórico de São Luiz do Paraitinga em 2010, após da enchente.

Fotografia de Joel Silva, Folha Imagem de 04/01/2010.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1 SÃO PAULO – *Relatório anual da Economia do Estado - Secretaria da Fazenda do Estado de São Paulo.* In: http://www.saopaulo.sp.gov.br

(2018.20.4; 11 h)

2 CANABRAVA, Alice P – *Uma economia de decadência: os níveis de riqueza na capitania de são paulo, 1765/67.* Revista Brasileira de Economia, V. 26, N. 4, Fundação Getúlio Vargas, 1972, 95-123.

3 HOLANDA, Sérgio Buarque – *Caminhos e fronteiras*. 1º edição, Companhia das Letras, São Paulo, 1995.

4 CARPEGIANI, Cleusa Barbosa F; REZENDE FILHO, Ciro de Barros – *Caminho das Tropas: A Importância da preservação histórica e cultural como meio de preservação ambiental no Vale do Paraíba*. Revista Ciências Humanas, V. 1, N. 1, Universidade de Taubaté, 2009.

5 AB'SABER, Aziz – *Os domínios de natureza: potencialidades paisagísticas.* 5ª edição, Ateliê, São Paulo, 2010.

6 ROMEIRO, Adriana – *Corrupção e poder no Brasil: Uma história, séculos XVI a XVIII*. 1ª edição, Autêntica, 2017.

7 CORREIA, José Eduardo Horta – Vila Real de Santo António, um exemplo de urbanismo iluminista. In: CORREA, António Bonnet. (Org.) *Urbanismo e historia urbana en el mundo hispano: segundo simposio.* Madri: Universidad Complutense de Madrid, v.2, 1985.

8 Arquivo Público do Estado de São Paulo – Livros de Sesmarias, Patentes e Provisões. Ordem 365, lata 7 (Sesmarias, Patentes e Provisões - 1752-1766) - livro 15. Ordem 367, lata 8 - livros 17 e 18. Ordem 367, lata 9 (Sesmarias, Patentes e Provisões - 1771-1778) - livros 19 e 20.

9 SAIA, L. – *Evolução urbana de São Luiz do Paraitinga*. RISCO – Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo. São Carlos: Escola de Engenharia de São Carlos/USP, V. 10, N. 2, 2009.

10 Secretaria Municipal de Finanças de São Luiz Do Paraitinga – *Relatório económico do município de São Luiz do Paraitinga*. In: http://www.saoluizdoparaitinga.sp.gov.br/site/departamentos/financeiro/

(2018.05.03; 18h)

Apear, restaurar e applicar de novo... Novas arquiteturas para velhos interiores de espaços religiosos de Lisboa.

HÉLIA SILVA

Câmara Municipal de Lisboa / Departamento de Património Cultural, helia.silva@cm-lisboa.pt

RITA MÉGRE

Câmara Municipal de Lisboa / Departamento de Património Cultural, ana.megre@cm-lisboa.pt

TIAGO BORGES LOURENÇO

Instituto de História da Arte (FCSH-UNL), tborgeslourenco@gmail.com

RESUMO:

Na sequência da extinção das casas religiosas das ordens Regulares em Portugal, iniciada em finais de 1833, a maioria das igrejas conventuais permaneceu aberta ao culto mas os templos considerados dispensáveis viram o seu património desmantelado, alienado e disperso. No entanto, casos houve neste em que se assistiu à trasladação integral de interiores para novos espaços, alterados ou construídos de raiz para o efeito. A presente comunicação pretende apresentar e compreender os fundamentos e vicissitudes destes processos de trasladação em igrejas conventuais e paroquiais de Lisboa e a forma como as novas arquiteturas foram pensadas para incorporar os velhos interiores.

PALAVRAS-CHAVE:

Igrejas; Conventos; Lisboa, Arquitetura; Património

O estabelecimento definitivo do regime liberal em Portugal provocou grandes transformações no panorama religioso nacional. A medida de maior impacto, consubstanciada no decreto de 30 de maio de 1834 que suprimiu as casas religiosas masculinas das ordens Regulares[1], deu origem a uma reutilização massiva dos edifícios conventuais para usos civis/profanos e à venda e dispersão do seu património móvel. Até ao final dessa década, em Lisboa assistiu-se também à demolição de diversas igrejas paroquiais em consequência da anexação de freguesias realizada no âmbito de uma portaria de 26 de outubro de 1835 que retirou a condição de sede de paróquia a diversos templos. Este fenómeno tornar-se-ia particularmente vincado no decorrer da primeira metade do século XX, com a demolição de várias igrejas paroquiais maioritariamente para implementação de planos de reestruturação urbanística. Em alguns destes casos construiram-se (ou pretendeu construir-se) edifícios que servissem de *cascas arquitectónicas* para acolher o interior, então o único elemento que se considerava preservar. A forma como, ao longo destes dois séculos, se multiplicaram ideias que levaram (concretizadas ou em plano) ao desaparecimento destes templos e as soluções apresentadas para os substituir, mostram inequivocamente a mutação do conceito de defesa patrimonial e do entendimento do que importava perpetuar.

Este estudo pretende apresentar e compreender os fundamentos e vicissitudes dos processos (e projetos) de trasladação parcial ou integral de interiores de igrejas conventuais e paroquiais de Lisboa. São três casos de estudo (quatro exemplos) onde, mais do que altares ou objetos singulares, se transferem espaços para novas construções, nas quais se desenharam e repetiram as métricas e proporções das estruturas originais. O que aqui se analisa é a forma como as novas arquiteturas foram pensadas, traçadas e reformuladas para incorporar estes elementos. Trata-se de edifícios construídos de dentro para fora, com uma arquitetura moderna ou de cariz revivalista, sem nunca procurar replicar o desenho das fachadas desses antigos templos. Demonstram, pois, uma preocupação com a coerência espacial em detrimento da histórica.

Embora nestes quatro exemplos se encontrem fundamentos semelhantes, refletem diferentes lógicas de projeto, uma vez que dois representam a execução de espaços integralmente desenhados para o efeito e os outros dois são apenas parcialmente definidos para a integração do património móvel.

A CAPELA DO COLÉGIO JESUS MARIA JOSÉ (AO QUELHAS) E A CAPELA DO LINHÓ (1904-1956)

Quando, a 7 de julho de 1866, um pequeno grupo de religiosas doroteias vindas de Itália fundou o "Colégio Jesus Maria José" (ou "Colégio do Quelhas") em parte do edifício do antigo Convento de Santa Brígida (Lisboa), o espaço teria poucas ou nenhumas condições.[2] Por isso, ao longo das quatro décadas seguintes foram realizando um conjunto de melhorias, nomeadamente a construção de um novo corpo para albergar uma capela. Projeto do mestre de obras António Gaspar[3], começou a ser construida a 11 de abril de 1904. Através de alçados e plantas é possível perceber que em termos de estrutura se construiu o que fora projetado, à exceção de um arco de cruzeiro que dividiria a nave e a capela-mor. O processo sofreria uma importante alteração depois de António Gaspar ter encontrado "nuns armazéns pertencentes a uma senhora russa que morava no Calvário, a Alcântara, [um conjunto de] peças de talha doirada de uma antiga capela, que lhe tinham parecido lindíssimas [...] *a calhar* para [...] [a] obra. Consistiam elas em um altar de frontal; dois altares laterais de urna, encimados de cabeças de anjos, doiradas, linhas; balaústres da comunhão; púlpito do mesmo estilo, branco e doirado; duas portas, também artìsticamente trabalhadas, e diversos ornatos para as paredes. O retábulo consistia em um baixo relêvo, representando o Coração de Jesus, tal qual apareceu a Santa Margarida Maria. Para pôr por detrás do retábulo, um pequeno trono de cinco degraus, muito à portugueza; em cima, de cada lado do trono, nos cantos do retábulo, duas figuras também tôdas em madeira doirada, representando a Fé e a Esperança, e as quais, com o Coração de Jesus do meio – *Deus Charistas est* – formavam as

três virtudes teologais."[4] Segundo Marianna Cezimbra, a talha estaria originalmente colocada na ermida que "tinha pertencido, em tempos, a uma casa habitada pelos Condes de Penamacor, e se chamava capela de S. Joaquim [e Santa Ana]"[5]. Tratar-se-ia da ermida mandada construir na segunda metade do século XVII pela Marquesa de Fontes (Joana Lima de Lencastre) junto da sua quinta, ao Calvário. Esta propriedade manter-se-ia na família durante mais de um século, tendo sido alvo de intervenções profundas em meados do século seguinte, quando o Marquês de Abrantes, Francisco de Sá Almeida e Meneses (1695-1756), "mandou fazer obras de pedra, e cal na dita Ermida; e a excelentissima Duqueza [...] sua Irmãa [Ana Maria Catarina Henriqueta de Lorena (1691-1761)], gastou ella muitos mil cruzados em obras de Talha, Pinturas e dourado"[6], algumas executadas pelo pintor Francisco Paes em 1755.[7] No final do século XIX, no âmbito da urbanização da zona do Calvário, a ermida e o palácio foram demolidos "construíndo-se sôbre o seu chão prédios vulgares"[8] (números 24 a 44 da Rua 1º de Maio). Desconhece-se a forma como se desenrolou o processo de desmantelamento e venda do recheio da ermida, e a sua transferência para o armazém vizinho onde António Gaspar o descobre.

Após a aquisição e remontagem da talha, e com uma estrutura arquitetónica já executada, Gaspar viu-se na contigência de alterar a espacialidade da nova capela para poder incorporar os elementos decorativos. Nesse sentido, desenhou uma capela-mor profunda com acessos laterais à sacristia, instalada num edifício contíguo a tardoz.

A primeira missa na capela do colégio é ministrada a 24 de dezembro de 1907. Logo em 1908, perante a turbulência político-social no país, a Duquesa de Palmela comentou "que sabia que o Bernardino Machado tinha dito que as Dorotéias tinham feito mal em fazer uma capela nova, porque não lhes havia de durar muito tempo. Infelizmente, as suas palavras tiveram efeito!..."[9], e logo na madrugada de 5 de outubro de 1910 as religiosas são expulsas e não mais regressam ao Quelhas. O edificio da antiga capela permaneceu estruturalmente incólume mas o seu recheio seria vendido pouco depois. Com a instalação do Instituto Superior de Comércio em 1911 no edifício do Quelhas, o espaço da capela foi profundamente reformulado para adaptação a biblioteca, mantendo-se inalterado desde então.

Já depois do regresso das Doroteias a Portugal, em meados da década de 1930 a talha seria encontrada por Tomás de Azevedo e Silva numa quinta em São Pedro de Sintra. Após a ter adquirido, ofereceu-a para ser aplicada na Capela do Colégio de Santa Doroteia em Lisboa, então em construção. No entanto, como "a construção moderna de cimento armado do novo Colégio excluía a possibilidade de aplicação da talha"[10], esta ficou guardada durante quase duas décadas. Seria reaproveitada para a nova capela da Casa Provincial das Irmãs de Santa Doroteia, instalada na Quinta da Fonte (ao Linhó), legada às religiosas em 1947 pela Condessa de Cuba. Dois anós após o noviciado ter para aí passado, a 30 de junho de 1952 o primitivo edifício setecentista começou a ser ampliado segundo projeto de Vasco Moraes Palmeiro "Regaleira", que nos novos corpos reproduz quase fielmente o traçado barroco da pré-existência. Face à exiguidade da capela da quinta, o projeto de Regaleira terá, desde o início, previsto a construção de uma capela no corpo central, cujas obras arrancaram já após a inauguração das outras dependências do edifício (31 de julho de 1953). O arquiteto projeta uma réplica espacial quase exata da antiga capela do Quelhas na qual aplica com rigor milimétrico toda a decoração de talha na capela-mor e nave, havendo apenas uma ligeira alteração da posição do púlpito. Contrariamente a António Gaspar, Regaleira beneficiou da existência (embora adaptada) do espaço do Quelhas, e de um conjunto de fotografias do início do século XX que o ajudaram a replicar o espaço. Para a recolocação da talha, foram contratados entalhadores e douradores de Braga, tendo a capela sido inaugurada a 11 de março de 1956.

Fig.1 – Capela do Colégio Jesus Maria José, Lisboa. J. David, Phot. Levallois-Paris, 1907/10. Bilhete-postal. Arquivo das Irmãs Doroteias.

Fig. 2 – Capela da Casa de Espiritualidade do Linhó, Sintra. © CML | DMC | DPC | José Vicente 2018.

DO CONVENTO DE SANTO AGOSTINHO (DAS GRILAS) À IGREJA MATRIZ DE ALHANDRA (1889-1910)

Como já foi referido, a supressão das casas religiosas das ordens regulares levou ao desaparecimento e à dispersão de muito do seu património móvel por museus e igrejas paroquiais de Lisboa, mas não exclusivamente. A 5 de novembro de 1888, a Junta de Paróquia da freguesia de São João Baptista de Alhandra (Vila Franca de Xira),"constando-lhe que [ia] ser demolida a Egreja do extincto convento das Grillas ped[iu que lhe fossem] concedidas as cantarias, altares e entre elles o Altar Mór, teia e todos os mais objectos necessarios ao Culto, para serem aproveitados na reedificação da Egreja Matriz d'esta Villa"[11].

Mandada construir em 1558 pelo Cardeal D. Henrique, a Igreja de São João Baptista havia sofrido importantes obras de restauro em 1749 e no pós-Terramoto de 1755. Em 1887, um incêndio destruiria o edifício quase por completo, obrigando à edificação de um novo templo no local do antigo. Não obstante o processo se ter iniciado logo de seguida, apenas estaria concluído em 1910.

Os elementos solicitados pela Junta de Paróquia são-lhe concedidos por Decreto de 20 de dezembro de 1888 (publicado no Diário do Governo nº 299, de 31 de dezembro de 1888).[12] A 1 de março seguinte é lavrado o termo de entrega de "sete quadros curvilinios, - oito ditos que guarnecem as paredes do corpo da egreja, todos pintados a oleo, revestidos de grandes molduras de talha dourada, com ornamento largo, representando a vida de Santo Agostinho - Duas capellas que estão nos angulos do cruzeiro da egreja, com camarim e ornamentação dourada, - Uma capela do Santissimo com um quadro revestido de moldura talha dourada, representando Jesus Christo cruxificado, - cinco quadros pintados a oleo revestidos de grande moldura de talha dourada, sendo um d'elles maior e curvilinio, representando a adoração do Santissimo, cujo quadro se acha assignado por Bento Coelho, - Dois grandes quadros pintados a oleo com molduras de talha dourada sendo um representando as bodas de Canáa e outro os peixes e o pão, - O altar mór composto de camarim, Throno e retabulo, sendo os pilares d'este de differentes mármores, formando mosaico com as armas pintadas, da Rainha fundadora, - Um pulpito com ornamentações douradas, quatro que estão na parede do fundo da egreja, duas que estão por cima das portas, da entrada para a sachristia e para o camarim do alta mór e as outras duas que estão por cima dos altares situado nos angulos do cruzeiro da egreja, - Um arcaz de carvalho e um armario de madeira do Brazil que estão na Sachristia da igreja e finalmente os marmores que restem as paredes interiores da egreja e que forem de facil extracção"[13]. As despesas relativas à extração e remoção das peças ficaram por conta da Junta de Paróquia.

O projeto começa a ser delineado logo em 1889 pelo condutor das Obras Públicas Adolfo Augusto de Oliveira e Carmo, que no início do ano seguinte assina e entrega um muito rigoroso projeto que incluía orçamento, caderno de encargos e peças escritas e desenhadas. Os termos em que é formulado demonstram um

inequívoco cuidado com a integração dos elementos decorativos cedidos. Não obstante prever o aproveitamento da maioria dos alinhamentos, assumia abertamente que "a capella-mór te[ria] [...] de ser demolida não só por causa das ruinas occasionadas pelo incendio, mas tambem por ser pequena para o assentamento da ornamentação que existia na egreja do extincto Convento das Grillas e que lhe foi doada. Precis[ou] para este fim ter a Capella-mór uma superfície de 11,6m x 7,0m. [...] [sendo] a cantaria das portas na Capella mór e Alteres lateraes[14] [...] aproveitada da que existia na egreja das Grillas. [...] O estilo da architectura [...] [a ser] adopta[do] e[ra] o das egrejas modernas."[15]

O projeto arrastar-se-ia cerca de duas décadas, passando entretanto para a responsabilidade do arquiteto João Lino de Carvalho que, em data anterior a 1907 e aproveitando grande parte das diretrizes do projeto de 1890, desenha uma fachada neo-manuelina. No entanto, por razões que se desconhecem, o projeto sofreria uma derradeira inflexão com a ampliação em altura (e provavelmente em comprimento) da nave central, criando um volume mais saliente do que o previsto. Esta alteração resultou no rasgamento de vãos nas fachadas laterais deste corpo, que a nível interior estão integrados na abóbada da nave, permitindo uma maior entrada de luz no templo e uma melhor integração e leitura dos quadros de Bento Coelho da Silveira.

Fig.3 – Nave da Igreja de Alhandra.
© CML | DMC | DPC | José Vicente 2018

Fig.4 – Altar-mor da Igreja de Alhandra.
© CML | DMC | DPC | José Vicente 2018

"...EM SUBSTITUIÇÃO DA QUE SE DEMOLIU", A IGREJA DOS ANJOS (1897-1911)

Em Lisboa, a demolição de igrejas foi uma prática relativamente comum ao longo dos séculos XIX e XX, nomeadamente para regularização de antigos traçados e/ou concretização de novos planos urbanos. O processo de demolição da antiga Igreja dos Anjos no contexto da abertura da Avenida dos Anjos (atual Avenida Almirante Reis) constituíu um caso de exceção no panorama lisboeta pela forma como, simultaneamente e acompanhando o plano de desmantelamento é projetado, para um lote de terreno próximo, um novo templo com um exterior de linhas aproximadas às originais e contemplando a integração dos interiores em talha da primitiva igreja. Implantada num novo quarteirão a si dedicado em exclusivo, a nova igreja seria envolvida por um largo adro e um pequeno jardim, ganhando um destaque e solenidade no contexto da Avenida dos Anjos que nunca a antiga havia tido na estreita e saturada Rua Direita dos Anjos.

A responsabilidade do plano da nova igreja coube à 1ª Repartição do Serviço de Obras da Câmara Municipal de Lisboa, sendo por isso assinado pelo seu chefe, o arquiteto José Luís Monteiro (1848-1942). Datado de 18 de novembro de 1897, continha vários desenhos técnicos, caderno de medições, orçamento detalhado e uma memória descritiva na qual é justificada a escolha pela construção de um templo em estilo "jesuítico não [...] por phantasia, accaso ou demasiada sympathia [...] [mas por ser] como no edificio antigo, embora um

pouco mais ornamentado, o estylo que melhor correspondesse á decoração interior sob pena de cahir em um anachronismo devéras censuravel. É isto o que o bom gosto e todos os preceitos da arte aconselham, e estas razões são tão imperiosas que se não podem preterir em favôr de quaesquer outros argumentos"16. José Luís Monteiro assume vincadamente a intenção de trasladar o interior da antiga igreja para o novo templo porque "a feição especialissima da antiga egreja, hoje condemnada a ser demolida, dá-lhe tal interesse para os amadôres das artes e da archeologia religiosa que seria um verdadeiro acto de vandalismo destruir para sempre aquelle conjuncto tão agradavel à vista"17. Assim, o caráter único desta intervenção não se limita à forma como o processo de reconstrução do templo se desenrolou e à integral trasladação do seu interior. Importa igualmente abordar e refletir sobre a sensibilidade do arquiteto ao projetar uma fachada estilisticamente próxima à do antigo templo, não só por uma questão de transposição simbólica e de identificação com o edifício demolido, mas principalmente como tentativa de obter uma coerência estilística entre interior e exterior.

Com base nestes pressupostos, o arquiteto traça o projeto com base em duas grandes premissas: construir um edifício que servisse de *carcaça arquitetónica* para o interior barroco e dotar a nova igreja de outras dependências para as atividades da paróquia. Estes dois pontos justificam o desenho de um edifício que mantém a dimensão da antiga nave mas apresenta uma área total muito superior: num extraordinário artifício, José Luís Monteiro adiciona um volume a tardoz a envolver a capela-mor, inventando assim um retro-transepto e acrescentando à igreja uma planta em cruz latina que a antiga nunca tivera.

O projeto e o respetivo orçamento de 82 contos de réis foram aprovados em sessão de Câmara de 13 de janeiro de 1898. A construção do novo templo arrancaria no início de 1900, ainda com a antiga igreja aberta ao culto.

Já depois da construção de um edifício provisório para a realização das celebrações religiosas enquanto a igreja não estava concluído, a 30 de janeiro de 1908 a Câmara Municipal de Lisboa toma finalmente posse administrativa do velho templo. A trasladação do interior ocorre durante os primeiros meses do ano, não sendo totalmente clara a forma como se processou; sabe-se apenas que a autarquia colocou à disposição as carroças necessárias para o transporte das peças e ornamentos. Para "apear, restaurar e applicar de novo toda a decoração interior"18 o orçamento do projeto previu apenas 5:100$000, pouco mais de 6% do valor total da obra. Já no local definitivo, até ao final da década decorre um conjunto de iniciativas de restauro do recheio: no início do segundo semestre o pintor Ribeiro d'Annunciação empreende um vasto trabalho de restauro de 96 quadros, e até 1910 ocorrem duas campanhas de obras de douramento, a primeira levada a cabo por Manuel João da Costa e a segunda pela empresa Nascimento & Almeida.

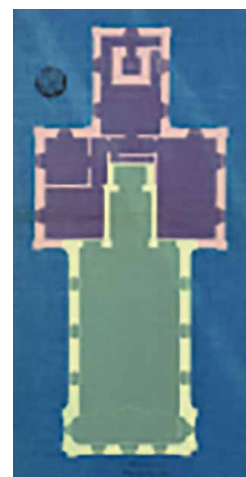



Fig.5 – Planta da Igreja dos Anjos. Espaço da nave da antiga igreja (amarelo) sobre a planta do projeto da nova igreja (outras dependências a roxo). 2017, Ana Gil.

Fig.6 – Nave da Igreja dos Anjos. © CML | DMC | DPC | José Vicente 2018

A inauguração da nova Igreja dos Anjos ocorre a 11 de março de 1911. No seu interior foram colocadas duas placas de pedra, uma aludindo ao arquiteto e a outra ao processo: “A Camara Municipal de Lisboa edificou esta egreja em substituição da que se demoliu para a abertura da Avenida D. Amelia. Ficou concluída em 1911”.

O sucesso e a aceitação da nova Igreja dos Anjos acabariam por torná-la num exemplo a seguir, nomeadamente em dois projetos não concretizados: a reconstrução da Igreja do Perpétuo Socorro no contexto da regularização da Rua da Palma (1926) e, em 1932, a abertura de uma via transversal ao Parque Eduardo VII, cujo traçado obrigaria a sacrificar a Igreja de São Sebastião da Pedreira “que apenas vale pelo recheio de talha facilmente transportavel para outra carcassa arquitectónica, tal qual se fez com a igreja dos Anjos”[19]. Mais curioso ainda, é o projeto da reconstrução integral e integração da fachada da igreja do antigo Convento de Santa Apolónia no edifício da nova Igreja de São Marcos do Arripiado (Chamusca) em 1958, por iniciativa de Ruy Sommer d’Andrade.

Embora não constituam caso único no panorama português, os exemplos aqui apresentados dão a conhecer um lado menos visível dos processos de reutilização do património integrado português, mostrando a forma, quase sempre subtil, como as arquiteturas se moldaram ou transformaram para receber este património e para o integrar num novo contexto.

1 Impedidas de receber noviças pelo decreto de 5 de agosto de 1833, as casas religiosas femininas só eram suprimidas após a morte da última religiosa professa.

2 A este respeito consultar LOURENÇO, Tiago Borges e SILVA, Hélia - *Freiras Longe da Pátria. O “Convento das Inglesinhas”, dinâmicas de uma (antiga) casa religiosa estrangeira em Lisboa* - Cadernos do Arquivo Municipal, nº 5, Câmara Municipal de Lisboa, 2015, 39-77.

3 Durante as últimas décadas do século XIX e as primeiras do seguinte, António Gaspar foi um dos principais mestres de obras da cidade de Lisboa, tendo construído vários edifícios nas principais zonas de expansão. Foi também o responsável pelas intervenções de maior monta no Colégio do Quelhas, pelo menos desde a década de 1870.

4 CEZIMBRA, Marianna - Madre Monfalim, [Imp. Portugal-Brasil, Lisboa],1946, 208.

5 Idem.

6 “Aperfeiçoou[-a] de forma que ficou hua das Ermidas mais aceadas da corte. [...] Mandou fazer na dita Ermida altares colateraes, retabolos, pinturas, doura-la no que foi precizo, e o que mais he que com a sua propria mão delineou, e pintou as Imagens, e quadros que se achão nos altares, e em outros lugares da mesma Ermida.” [Arquivo Nacional da Torre do Tombo (A.N.T.T.), Feitos Findos..., mç. 132, nº6, f. 122-122v]. Nos meses subsequentes ao Terramoto de 1755 para aí foi temporariamente transferida a Patriarcal.

7 Pelas descrições parece corresponder (pelo menos parcialmente) à talha que transitou para o Quelhas. (A.N.T.T., Feitos Findos..., mç. 131, nº9).

8 ARAÚJO, Norberto de - Peregrinações em Lisboa, Livro IX, 2ª ed., Vega, Lisboa, 1993, 41.

9 CEZIMBRA, Marianna - Op.Cit., 215.

10 Casa Provincial das Irmãs de Santa Doroteia, [s.p.]

11 A.N.T.T., Ministério das Finanças..., f. 367.

12 Antes ainda, a 25 de outubro de 1888, a Junta da Paróquia de Santa Catarina (Lisboa) havia feito idêntico pedido atendendo “ao gosto artistico [das peças, que por isso] deve[ria]m ser cuidadosamente conservad[a]s, por que representam glorias passadas [...] [por isso as pedindo] para o sumptuoso templo de Santa Catarina onde podem estar expostas com o aceio devido.” (A.N.T.T., Ministério das Finanças..., f.371).

13 ANTT, Ministério das Finanças..., f. 0461-0462.

14 A este último propósito, logo em 1889 foi adjudicado a Joaquim Luiz dos Santos por 140 mil réis o transporte de “50 metros cubicos approximadamente [...] [correspondendo] a duzentas e oitenta pedras que são em peças grandes e outras mais diminutas” que original-

mente faziam parte do arco do cruzeiro do antigo convento (A.N.T.T., Ministério das Obras Públicas, mç. 443).

15 A.N.T.T., Ministério das Obras Públicas, mç.504.

16 A.M.L., Projecto para a construção..., f. 2-3.

17 Ibidem, f. 2.

18 Ibidem, f.16.

19 Arquivo Municipal de Lisboa (A.M.L.), Parecer da Comissão..., 1932, f. 4.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Documentação impressa

ARAÚJO, Norberto de - *Peregrinações em Lisboa, Livro IX*, 2ª ed., Vega, Lisboa, 1993

Casa Provincial das Irmãs de Santa Doroteia, Linho – Sintra, 11 de Março de 1956 (brochura desdobrável), 1956

CEZIMBRA, Marianna - *Madre Monfalim*, [Imp. Portugal-Brasil, Lisboa], 1946

Diario do Governo nº 299, de 31 de Dezembro de 1888

LIBÓRIO, Ana [et al.] - *Arte e Devoção: Formas e Olhares: Desvelar o Património... Velar pelo Património.* Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2009.

LOURENÇO, Tiago Borges e SILVA, Hélia - *Freiras Longe da Pátria. O "Convento das Inglesinhas", dinâmicas de uma (antiga) casa religiosa estrangeira em Lisboa* - Cadernos do Arquivo Municipal, nº 5, Câmara Municipal de Lisboa, 2015, 39-77

LOURENÇO, Tiago e SILVA, Hélia – "*...em substituição da que se demoliu". A nova Igreja dos Anjos de Lisboa*. Feição Especialíssima. A Igreja dos Anjos (no prelo)

MONIZ, Filipa Delgado – *Bento Coelho da Silveira na Igreja Matriz de S. João Baptista*. Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em Conservação e Restauro (FCT/UNL), 2010

NOGUEIRA, Maria do Céu - *História da Província Portuguesa das Irmãs de Santa Doroteia, 1886-1910*, [s.n.] Linhó, 1967 [texto mimeografado]

Documentação manuscrita ou não publicada

A.M.L., *Parecer da Comissão indicada para dar parecer sobre o Projecto do Parque Eduardo VII e prolongamento da Avenida da Liberdade*, PT/AMLSB/CMLSB/UROB-PU/10/144

A.M.L., *Projecto para a construção de uma praça marginal da Avenida dos Anjos e de uma nova igreja para substituir a antiga paroquial da Nossa Senhora dos Anjos,* PT/AMLSB/CMLSB/UROB-E/23/0445

A.N.T.T., *Feitos Findos, Administração de Casas, mç. 132, nº6*

A.N.T.T., Feitos Findos, *Administração de Casas, mç.131, nº9*

A.N.T.T., *Ministério das Finanças, Convento de Santo Agostinho ao Grilo de Lisboa*, Cx. 1985, http://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=4224424 (2018.05.29)

A.N.T.T., *Ministério das Obras Públicas, mç.504.*

A.N.T.T., Ministério das Obras Públicas, mç. 443.

A Colecção Pádua Ramos: entre a cama e a vitrina

RITA MAIA GOMES

Mestrado em Museologia, IHA (Instituto de História da Arte)/ FCSH-UNL, Lisboa, Portugal, maiagomes.rita@gmail.com

RESUMO:

O propósito desta comunicação é dar a conhecer o ciclo de vida da Colecção Pádua Ramos, uma colecção constituída na sua maioria por objectos de artes decorativas, que foi reunida apaixonadamente pelo arquitecto Pádua Ramos (1931-2005). Pretende-se mostrar como o coleccionador se relacionou com a sua colecção na esfera privada e explicitar os processos pelos quais esta se afirmou na esfera pública, bem como as ideias e os sonhos que Pádua Ramos alimentou para garantir o futuro da colecção após a sua morte.

PALAVRAS-CHAVE:

Pádua Ramos; Coleccionador; Coleccionismo privado; Esfera privada; Esfera pública.

INTRODUÇÃO

A Colecção Pádua Ramos é uma colecção eclética e polinucleada constituída por cerca de 2400 peças de diversas tipologias, variados materiais, estilos e períodos históricos – cujo principal fio condutor é o gosto do coleccionador que a reuniu. Luís Duarte Pádua Ramos (1931-2005) foi um arquitecto formado na Escola Superior de Belas Artes do Porto e que projectou essencialmente na zona norte do país. A sua carreira permitiu que desenvolvesse a sua propensão para coleccionar, reunindo entre 1950 e 2005 uma colecção que compreende, maioritariamente, objectos de artes decorativas, que se inscrevem numa linha temporal extensa: do século XV à década de 90 do século XX.

De todos os núcleos desta colecção, reveste-se de grande significado o conjunto de objectos do quotidiano em cerâmica e vidro (produzidos entre finais do século XIX e a década de 90 do século XX) – particularmente representativo dos movimentos de arte nova e *art déco*. Trata-se de objectos e de períodos que até então não eram valorizados em Portugal em termos de coleccionismo. Este conjunto foi parcialmente mostrado na exposição "Um Século de Artes do Fogo (1890-1990). Colecção Pádua Ramos"[1], atestando o pioneirismo de Pádua Ramos enquanto coleccionador.

A presente comunicação filia-se num interesse pelas figuras dos coleccionadores e pela forma como são construídas as colecções, como se afirmam, como são mostradas ou escondidas, como morrem ou sobrevivem – para viver de novo, sob outros contextos, noutras mãos, com outras expectativas. Assim, é nosso objectivo dar a conhecer o ciclo de vida da Colecção Pádua Ramos centrando-nos para isso no coleccionador, no modo como se relacionou com a colecção na esfera privada e nas estratégias que usou para afirmá-la na esfera pública.

É possível registar e conhecer o ciclo de vida desta colecção a partir do espólio documental que o coleccionador deixou: um arquivo inédito e não catalogado sobre o qual nos debruçámos[2], que contém mais de 6000 documentos de várias tipologias – fontes preciosas para fazer a história desta colecção e conhecer o perfil coleccionista de Pádua Ramos.

A CAMA. A COLECÇÃO PÁDUA RAMOS NA ESFERA PRIVADA

É com a metáfora da 'cama' que iniciamos um percurso pelo coleccionismo de Pádua Ramos, abordando a sua dimensão privada, isto é, o modo como a construção da colecção é vivida e sentida por ele. Situamo-nos assim no domínio mais profundo – e, por isso, não alcançável na totalidade – do gesto de coleccionar, das suas motivações e emoções. A metáfora da 'cama', que usamos para mostrar a relação íntima que Pádua Ramos tem com a sua colecção, está, aliás, subjacente ao próprio discurso do coleccionador, que confessa em algumas entrevistas: "Quando compro uma peça porque estou muito apaixonado, durmo com ela no quarto durante uns oito dias. Para a contemplar, para a apalpar."[1]. O coleccionador chega também a dizer: "Quando compro uma coisa nova, ela "dorme" comigo durante quinze dias. Depois a minha esposa encarrega-se de a arrumar em qualquer lado..."[2].

Estas frases de Pádua Ramos remetem-nos imediatamente para o cerne do seu coleccionismo: o desejo de posse dos objectos, que passa mesmo por uma necessidade física de os tocar, de tê-los ao seu alcance. É nesta medida que percebemos por que os museus são causadores de frustração – sentimento que Pádua Ramos descreve desta forma: "Lembro-me da raiva que sentia, quando ainda jovem, ao ver uma peça num museu, e nem sequer lhe poder tocar. Então, dizia cá para comigo: mas eu também posso ter peças. Não aquelas, mas outras verdadeiramente minhas." [3]. Terá as dele, e muitas, que o terão feito ultrapassar esta "raiva" pelos museus. Ser coleccionador acabou por lhe possibilitar pequenos privilégios nos museus, tal como revela a uma jornalista:

> O meu estatuto de coleccionador permite-me pequenas habilidades. Uma vez, no Museu de Arte Antiga de Lisboa pedi à conservadora que me deixasse usufruir do toque das pratas. Ela pegou no molho de chaves, com um segurança ao lado, e abriu as vitrinas e entregou-me as peças. Foi um gozo bestial [4].

Mas, de que se reveste este desejo de posse dos objetos? Como ele se manifesta no coleccionador? "Um vício equilibrado" [5] é uma das expressões que Pádua Ramos usa para caracterizar o seu coleccionismo. Não pretendemos teorizar sobre esta expressão nem questionar se um vício, que por definição tem uma carga negativa, pode ser equilibrado. Importa neste âmbito perceber o que Pádua Ramos quis transmitir com estas palavras. Vício, certamente porque o seu acto é investido de um impulso; equilibrado, porque nunca causou instabilidade na sua vida, antes pelo contrário, tal como diz: "Coleccionar peças tão belas e tão variadas é extremamente reconfortante para mim. Dá-me o equilíbrio psíquico necessário" [6]. Dez anos mais tarde, porém, já fala do coleccionismo como um "vício incontrolável"[7], expressão que nos remete claramente para um comportamento de dependência. De facto, nos testemunhos dados por Pádua Ramos à imprensa, é visível muitas vezes uma dualidade no acto de coleccionar: por um lado, há toda uma racionalidade, no estudo e na procura das peças desejadas; por outro, há um carácter impulsivo, irreflectido, nomeadamente no momento da aquisição. Atentemos neste episódio narrado pelo coleccionador, onde esta dualidade está explícita: «"Quando chego duma feira", refere, "já estou a preparar a ida do próximo ano". (...) O ano passado ia com determinados objectivos, mas perdi a cabeça por uma escultura do escultor francês contemporâneo Cesar e fiquei completamente sem dinheiro"» [8].

Este episódio ajuda a compreender o que verdadeiramente norteia as aquisições do coleccionador. Não é por acaso que o jornalista Manuel Vitorino do *Jornal de Notícias* se refere à Colecção Pádua Ramos como "uma colecção de afectos" [9]. Efectivamente, o afecto é o denominador comum da constituição da colecção porquanto Pádua Ramos só adquiria peças de que gostava. Pádua, embora conhecendo o valor da arte e seus mecanismos de valorização, não adquiria arte como forma de investimento, mas sim por paixão – como enfaticamente o explicitou:

> E eu estou ligado sentimentalmente, posso-lhe dizer, a quase tudo o que aqui existe dentro da minha colecção. (...) Nunca fiz [trocas] precisamente pelo sentimento, pela paixão que sempre dediquei às peças que acabei por adquirir. (...) É como que um pai que possa ter uma centena ou um milhar de filhos. (...) Penso que aquilo que liga o pai ao filho é o que liga o coleccionador às obras de arte[3].

Como referiu um amigo do coleccionador: "Só comprava as obras de arte de que verdadeiramente gostava, podendo parecer uma vulgaridade, de facto não o é, desgraçadamente assistimos hoje a famosas colecções em que esta aparente evidência não se verifica." [10]. Talvez o afecto que Pádua direcciona para as peças que vai adquirir, explique o facto de ser impensável para si a alienação de património [11] bem como viver afastado dos seus "filhos".

A residência de Pádua Ramos em Matosinhos é, assim, uma parte essencial da sua faceta de coleccionador, pois é neste espaço que, ao longo da vida, vai albergando e convivendo com a sua colecção. Os vários epítetos usados pelos jornalistas para caracterizar a casa de Pádua Ramos, que vão desde a "Casa das Maravilhas" [12], "gruta de Ali-Babá" [13] a "museu habitado" [14], bem como as fotografias das várias divisões, ajudam-nos de imediato a perceber a relação do coleccionador com as suas peças. Ele adquire-as para usá-las e conviver com elas diariamente. Ou seja, não se encontram guardadas nem afastadas das ameaças: fazem parte do seu quotidiano e, por extensão, do da família.

O quotidiano da família foi sendo vivido, e até modificado, com a presença da colecção. Esta presença implicou alguns constrangimentos e limitações, como conta a mulher do coleccionador [15]. Maria da Graça Pádua Ramos diz que o facto de viverem com a colecção não permitiu que tivessem empregadas domésticas. É por isso, aliás, que a ela caberá o papel de zeladora da colecção, sendo responsável pela limpeza/manutenção das peças e também por reestruturar o percurso expositivo, aquando da chegada de novas aquisições.

A casa de Pádua Ramos, limitada como qualquer casa, também condicionou bastante as suas escolhas, nomeadamente a tipologia das aquisições, como chegou a referir: "Hoje", prossegue, "o espaço condiciona-me o tipo de compra. Por isso, estou mais receptivo aos pequenos objectos do que aos maiores. A não ser que faça uma falta extrema à minha colecção." [16].

À medida que a colecção vai crescendo, a casa vai ficando sobrelotada. A chegada de novas peças, num cenário de 'sobrelotação', conduzia à necessidade de proceder a um 'esvaziamento' da casa, movendo peças para a casa dos seus pais ou para a sua residência de férias em Fão – procedimento que Pádua faz *in extremis*, dada a dificuldade de se separar fisicamente das suas peças. É isso aliás que explica o facto de ele levar ao limite as possibilidades de ocupação da casa com objectos. Por exemplo, na sala de estar condiciona o uso das janelas, funcionando os reposteiros como uma verdadeira parede, onde encosta peças, como um contador indo-português, e onde chega a colocar um quadro.

A VITRINA. A COLECÇÃO PÁDUA RAMOS NA ESFERA PÚBLICA

Apesar das soluções 'decorativas' que Pádua Ramos foi encontrando para que as suas peças permanecessem junto dele, na sua casa, o coleccionador nunca procurou restringir a sua colecção à esfera privada; pelo contrário, fomentou a sua circulação e divulgação na esfera pública e desejou visibilidade como coleccionador. A metáfora da 'vitrina' pareceu-nos adequada para ilustrar os processos encontrados pelo coleccionador para mostrar, exibir e divulgar a sua colecção e mesmo a intenção de a musealizar como forma de a eternizar e de se eternizar.

A circulação e a divulgação da colecção

A afirmação da colecção na esfera pública processou-se através de três vias, que apresentaremos sucintamente: cedência temporária de peças para exposições, abertura à investigação e difusão na comunicação social.

Entre 1961 e 2005, Pádua Ramos participou em sessenta e cinco exposições[4], cedendo temporariamente peças da sua colecção, quer para exposições em território nacional, quer para mostras a nível internacional. Trata-se de um número expressivo que denuncia bem a mobilidade que a sua colecção conheceu assim como a disponibilidade do coleccionador para o empréstimo de peças.

Pádua Ramos gostava de emprestar peças da sua colecção e entusiasmava-se em vê-las nas exposições, noutros contextos e estabelecendo novas relações. Esse entusiasmo é captável numa reportagem da RTP a propósito da exposição "A Herança de Rauluchantim" no Museu de São Roque, em Lisboa[5]. O coleccionador, numa curta entrevista, fala comovido: "(...) estou muito emocionado por ter visto uma das minhas peças ao lado de uma peça idêntica que existe no nosso Museu de Arte Antiga" [17].

Esta passagem, transcrita do registo audiovisual, atesta, para além da emoção do coleccionador por ver uma das suas peças ao lado de uma outra semelhante pertencente ao espólio do Museu Nacional de Arte Antiga6, a importância que tinha para Pádua Ramos o empréstimo para exposições – uma via para a legitimação das peças da sua colecção.

Das sessenta e cinco exposições onde constaram peças da Colecção Pádua Ramos, destaca-se "Um Século de Artes do Fogo (1890-1990). Colecção Pádua Ramos" por aquilo que representou para o coleccionador e pela projecção que lhe deu, a nível nacional e internacional – dado ter sido a única exposição constituída exclusivamente por peças da sua colecção. Este facto é aliás referido por Alexandre Pomar, numa crítica à exposição, ao abordar a sua originalidade:

Esta é uma exposição original no quadro do programa de actividades dos museus em ano de capital cultural, desde logo pelo facto de se constituir como a apresentação de uma colecção particular, a do arquitecto portuense Luís Duarte Pádua Ramos. Para além do interesse específico de fazer prolongar a abordagem do sector das artes decorativas por todo o século XX, mesmo até à presente década (a última peça é assinada por Philippe Starck

e data de 1990), a mostra do Museu do Azulejo começa por concentrar a atenção pública na ideia de colecção e na figura – central mas muitas vezes esquecida, ou menosprezada – do coleccionador [18].

As exposições em que Pádua Ramos participa ao longo da sua vida, para além da notoriedade que lhe proporcionaram, constituíram veículos para um melhor conhecimento da sua colecção, visto que a investigação implícita na organização das exposições – perpetuada através dos seus catálogos – trazia à luz o olhar crítico e conhecedor de vários especialistas.

No entanto, não foi apenas por esta via que Pádua Ramos conseguiu conhecer mais profundamente a sua colecção. No seu acervo existe uma profusa correspondência de investigadores, nacionais e estrangeiros. O coleccionador responde positivamente às solicitações dos investigadores, recebendo-os em sua casa, dando-lhes informações sobre as peças, permitindo que as estudem, fotografem e divulguem. Apresentar e mostrar a colecção a especialistas e conhecedores também fazia parte, sem dúvida, do seu prazer de coleccionar. Estes investigadores contribuíram para a construção da documentação da colecção, acrescentando um conhecimento mais especializado a algumas das peças de Pádua Ramos – que são mostradas em conferências e que aparecem referenciadas em livros, relatórios e artigos científicos.

Para além desta divulgação nos meios mais circunscritos de especialistas e conhecedores, o coleccionador e a colecção conheceram uma divulgação mais generalizada, para um público mais alargado, através da imprensa escrita. Em periódicos de âmbito nacional, em jornais de carácter regional e local a colecção foi sendo divulgada como: "a maior colecção de arte indo-portuguesa do país" [19]; "Uma das maiores colecções da Europa de peças de arte, do século XV aos nossos dias" [20]; "a mais importante colecção de arte nova e artes decorativas da Península Ibérica e uma das mais completas da Europa"[21]; "uma colecção de arte das mais valiosas e heterogéneas da Europa" [22]; "uma das mais importantes do mundo nas mãos de um particular" [23].

Estas descrições jornalísticas – que veiculam imagens porventura exageradas da colecção – trouxeram visibilidade pública ao coleccionador e à colecção, como prova a carta que Pádua Ramos recebe do empresário Américo Amorim, escrita na sequência do artigo "O Museu de Pádua Ramos" que lera na *Portugália Magazine*:

> Bom Amigo: Numa das minhas últimas deslocações pela Portugália, quando folheava a revista a bordo, tive o grato prazer de deparar com um belo artigo sobre as maravilhosas peças da colecção privada do meu Amigo. Sabia que era um coleccionador de longa data, não vislumbrava porém a magnitude e beleza dos objectos que fazem parte dum fabuloso espólio, sem dúvida, o embrião do "Museu de Artes Decorativas" (...)[24].

A visibilidade pública foi desejada pelo coleccionador. A preocupação e o cuidado com que guardou todos os trabalhos jornalísticos, com referências a si e à sua colecção, corrobora a sua satisfação pelo reconhecimento do seu estatuto de coleccionador.

A afirmação da Colecção Pádua Ramos na esfera pública não foi ocasional nem esporádica, pelo contrário. No nosso entender, tratou-se de uma estratégia pensada com vista à valorização da colecção e à projecção de Pádua como um grande coleccionador – factores que acabaram por não ser a garantia da concretização do seu sonho de musealizar a colecção.

A musealização da colecção

A consciência da finitude, condição inerente ao ser humano, mais sentida com o avançar da idade, leva os coleccionadores a equacionar o futuro das suas colecções, em muitos casos, autênticas extensões de si próprios. Os museus, por serem instituições de carácter permanente, surgem no horizonte dos coleccionadores como uma forma de perpetuação dos seus nomes e, simultaneamente, uma forma impeditiva da dispersão das suas colecções, isto é, da destruição do seu carácter unitário.

No horizonte de Pádua Ramos, o Museu surgiu, também, como destino ideal para as peças da sua colecção. Este sonho – que o coleccionador alimenta durante algum tempo

– tem subjacente a vontade de garantir a unidade do espólio, afinal, da sua "colecção de afectos".

Embora vendo na musealização das suas peças a condição necessária para evitar a desagregação do espólio, a instituição museu não é – só por si – suficiente, visto que na sua óptica os museus podem limitar-se a ser depósitos de doações. Sublinhemos o que diz Pádua Ramos, em 1990, para o programa de televisão "Às Dez", referindo-se à sua colecção de 'arte erudita'[7]: "obviamente não a queria ver num sótão de um museu ou numa arrecadação de um museu" [25]. Segundo Pádua, é o que "acontece a outras colecções que os seus proprietários oferecem" [26]. Quatro anos mais tarde, o coleccionador volta a dizer: "Não quero que este acervo vá parar a um anexo de um museu qualquer" [27]. Também quando se reporta à sua colecção de 'arte popular', tem o mesmo discurso mencionando que gostaria de a ver exposta ao público e "nunca abandonada numa cave, como acontece a tantos espólios artísticos, oferecidos a instituições públicas" [28].

Efetivamente, Pádua vê no museu a possibilidade de se eternizar e de garantir a conservação e a protecção das suas peças bem como a sua não alienação. Mas, por outro lado, também vê no espaço museológico uma ameaça quando o associa a um mero depósito de objectos onde morre a memória do coleccionador e a história da colecção – destino frequente de muitas doações, no seu entender. Como vemos, no seu discurso, utiliza as palavras "sótão", "anexo", "cave" e "arrecadação" para veicular a ideia de espaços de morte dos objectos dentro dos museus. O coleccionador fala como se num museu existissem hierarquias de espaços físicos havendo uma espécie de cemitério nos espaços mais periféricos que, apesar de serem dependências do edifício museu, não conferem uma carga aurática aos objectos.

Na opinião de Pádua Ramos, o museu não garante necessariamente ser uma 'vitrina' para as colecções, ele pode também condená-las ao esquecimento. Percebemos, assim, por que Pádua Ramos reivindica novos museus para a sua colecção: um museu de artes decorativas e um museu de arte popular. O primeiro nunca avançou; o segundo concretizou-se num projecto designado Casa de Cultura de Fão[8], mas a doação ao município de Esposende acabou por não se efectivar, na sequência de um diferendo com a autarquia[9]. A colecção, em vida de Pádua Ramos, não conseguiu um lugar definitivo e permanente na 'vitrina'. Regressou à 'cama' e hoje encontra-se ainda intacta ao cuidado da família que zela pela sua conservação.

UMA COLECÇÃO 'ENCAIXOTADA'

Em 2013, o jornal *Público* publicou um artigo intitulado "Uma colecção encaixotada" referindo-se à situação da Colecção Pádua Ramos, fazendo um historial das tentativas goradas de a musealizar, quer durante a vida do coleccionador, quer após a sua morte. A metáfora do 'caixote' para expressar o estado da colecção é ajustada porque, na verdade, transmite bem a condição estagnada e inerte em que se encontra.

A morte do coleccionador Pádua Ramos abriu um novo capítulo na história da colecção e na vida da sua família que herdou uma colecção e um problema complexo para resolver. A família já recebeu algumas propostas, nomeadamente de alguns museus interessados em núcleos específicos da colecção. Essas propostas foram recusadas porque implicariam a dispersão do espólio. Luisa Pádua Ramos entende que a colecção não pode ser desmembrada, alegando que esse não era o desejo do pai: "O meu pai tinha o sonho de manter a colecção unida" (...) Quero perpetuar a herança do meu pai, mas não de qualquer forma" [29]. Também recebeu propostas de autarquias para albergar a colecção em espaços já existentes, mas entende que "o ideal seria construir um museu de raiz, adaptado às características da colecção" [30], tornando, assim, real o museu com o qual Pádua Ramos sonhou.

Como tantas outras colecções particulares, a Colecção Pádua Ramos está num limbo – entre o sonho do coleccionador, entretanto assumido pela sua família, e a dificuldade que esta tem verificado em reunir os apoios e as vontades necessárias para a sua concretização.

Seria importante 'desencaixotar' estas colecções para que possam ser inventariadas,

estudadas e divulgadas. Só assim se poderão fazer os retratos dos coleccionadores; só assim se poderá fazer a história do coleccionismo em Portugal. Só dessa forma a comunidade científica terá condições para reflectir e, porventura, re-equacionar os sonhos dos coleccionadores, avaliar a sua pertinência e propor soluções à luz dos novos contextos e condicionalismos.

1 Exposição enquadrada na programação de Lisboa '94 – Capital Europeia da Cultura, que decorreu no Museu Nacional do Azulejo em Lisboa, de 30 de Março a 30 de Junho de 1994. Foi reapresentada em Antuérpia, no Centro Cultural Hessenhuis (1995) e no Porto, no Museu Nacional de Soares dos Reis (1996).

2 O estudo do arquivo de Pádua Ramos realizou-se no âmbito da investigação para a dissertação de mestrado em museologia intitulada *Pádua Ramos (1931-2005) – o coleccionador*, orientada pela Profª. Doutora Raquel Henriques da Silva, defendida em 2015 na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. O presente artigo deriva dessa investigação, tendo sido complementado com dados provenientes de pesquisas posteriores à defesa do trabalho de mestrado.

3 Transcrição de excerto de entrevista realizada a Pádua Ramos. Desconhecemos para que programa de televisão foi gravada bem como a data da sua realização. Tudo leva a crer que seja de 1996, ano em que foi apresentada a exposição "Um Século de Artes do Fogo" no Porto, cujo término é o mote para que o entrevistador peça ao coleccionador para fazer um balanço da iniciativa.

4 Pádua Ramos faz a sua estreia na exposição intitulada "Júlio Resende. Retrospectiva da sua obra", que decorreu em Maio de 1961 na Escola Superior de Belas Artes do Porto. A última exposição para a qual emprestou peças – "O percurso da prata do Norte de Portugal. Séculos XX e XXI" – decorreu no Centro Fecomércio de Eventos em São Paulo (Brasil), entre 28 de Setembro e 7 de Outubro de 2005.

5 Exposição realizada entre 30 de Maio e 30 de Setembro de 1996.

6 A peça de Pádua Ramos que figurava ao lado da peça do Museu Nacional de Arte Antiga era uma taça em corno de rinoceronte e filigrana de prata (sécs. XVII-XVIII). As duas peças encontram-se descritas no catálogo da exposição. Cf. SILVA, Nuno Vassallo e (coord.) – *A Herança de Rauluchantim. Ourivesaria e Objectos Preciosos da Índia para Portugal nos Séculos XVI-XVIII*. Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses/Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, Lisboa, 1996, pp. 217, 218.

7 Importa esclarecer que quando fala deste assunto, o coleccionador passa a considerar a partição arte erudita *versus* arte popular; isto é, para fins de doação dissocia da sua colecção o núcleo de cerâmica figurativa popular portuguesa. Entende este núcleo como um conjunto autónomo e 'fechado', no sentido em que foi reunido num período inicial do seu coleccionismo – muito ligado aos seus tempos de estudante na Escola Superior de Belas Artes do Porto. É um núcleo ilustrativo da imaginária popular, sobretudo da zona de Barcelos e do Alentejo – que reúne nomes como Rosa Ramalho, Júlia Ramalho, Júlia Côta, Maria Sineta, Ana Baraça, Fernando Baraça, Domingos Gonçalves (Mistério), Mariano Alfacinha.

8 A decisão da doação à vila de Fão prende-se com razões afectivas; é a localidade onde Pádua Ramos vai passar férias desde a década de 50 e onde constrói uma segunda residência em 1979.

9 Sobre as *démarches* do coleccionador para a concretização dos 'seus' museus, ver: GOMES, Rita Maia - *Pádua Ramos (1931-2005) – o coleccionador*. Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2015.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

(Documentos provenientes do Arquivo Pádua Ramos)

[1] FÉRIA, Lourdes – *Pádua Ramos. Prazer de Coleccionar*. Epicur, Fevereiro 2001, p. 109.

[2] NUNES, Erika – *Anos de experiência ajudam criatividade*. Jornal de Notícias, 5/3/2003, p.12.

[3] ANDRADE, Froufe – *Artes do Fogo*. Notícias Magazine – suplemento do Jornal de Notícias, 22/05/1994, p. 14.

[4] FÉRIA, Lourdes – *Pádua Ramos. Prazer de Coleccionar*. Epicur, Fevereiro 2001, p. 109.

[5] *O Museu de Pádua Ramos*. Portugália Magazine, Novembro-Dezembro 1991, p. 32.

[6] *Idem*, *ibidem*.

[7] FÉRIA, Lourdes – *Pádua Ramos. Prazer de Coleccionar*. Epicur, Fevereiro 2001, p. 107

[8] SANTOS, Joaquim M. – *O tesouro de Pádua Ramos*. Encontro – suplemento de O Comércio do Porto, 27/05/1990, p. 25.

[9] VITORINO, Manuel – *Acesso grátis à história marca reencontro com a arte*. Jornal de Notícias, 17/05/1996, p. 12.

[10] FELGUEIRAS, José Jordão – *Um grande amigo*. L+Arte, Maio 2006, p. 34.

[11] *Cf*. *Casa das Maravilhas*. Sábado, 26/08-2/09/1989, p. 76.

[12] *Idem*, *ibidem*.

[13] MARTINS, Maria João – *A matéria dos sonhos*. Jornal de Letras, 8/06/1994, p. 11.

[14] *Habitação Museu*. Casa & Decoração, Novembro-Dezembro 1972, p. 23.

[15] *Cf*. SANTOS, Joaquim M. – *O tesouro de Pádua Ramos*. Encontro – suplemento de O Comércio do Porto, 27/05/1990, p. 26.

[16] *Idem*, p. 25.

[17] Reportagem, RTP2, 2'09'', s.d. [1996].

[18] POMAR, Alexandre – *Objectos de Colecção*. Cartaz – suplemento do Expresso, 9/04/1994, p. 18.

[19] NUNES, Erika – *Anos de experiência ajudam criatividade*. Jornal de Notícias, 5/03/2003, p.12.

[20] SANTOS, Joaquim M. – *O tesouro de Pádua Ramos*. Encontro – suplemento de O Comércio do Porto, 27/05/1990, p. 22.

[21] *Casa das Maravilhas*. Sábado, 26/08-2/09/1989, p. 76.

[22] MARTINS, Maria João – *A matéria dos sonhos*. Jornal de Letras, 8/06/1994, p. 11.

[23] QUEIRÓS, Artur – *Um Museu de Arte Popular à sombra do verde Minho*. Tempo Livre, Janeiro 1998, p. 40.

[24] Carta de Américo Ferreira de Amorim enviada a Pádua Ramos, 06/01/1992.

[25] Entrevista a Pádua Ramos, programa "Às Dez", RTP1, 8'32'', s.d. [1990].

[26] *Casa das Maravilhas*. Sábado, 26/08-2/09/1989, p. 77.

[27] ANDRADE, Froufe – *Artes do Fogo*. Notícias Magazine – suplemento do Jornal de Notícias, 22/05/1994, p. 18.

[28] QUEIROZ, Artur – *Arte Popular é em Fão*. TV Guia, 28/04-4/05/2000, p. 90.

[29] ANDRADE, Sérgio C. – *Uma colecção encaixotada*. Público, 28/04/2013, p. 33.

[30] *Idem*, *ibidem*.

Delfim Maya: processos de recuperação e divulgação de um património artístico esquecido

LEONOR DA COSTA PEREIRA LOUREIRO

Mestre, Conservadora-restauradora, TECHNEART / Instituto Politécnico de Tomar/ ESTT, Tomar, Portugal, leonorloureiro@ipt.pt

FREDERICO HENRIQUES

Doutorado, Conservador-restaurador, CITAR/ Universidade Católica Portuguesa/ Escolas das Artes, Porto; CIEBA/ Faculdade de Belas-Artes/ Universidade de Lisboa, Lisboa; Portugal, frederico.painting.conservator@gmail.com

ANA M. D. S. BAILÃO

Doutorada, Conservadora-restauradora, CIEBA/ Faculdade de Belas-Artes/ Universidade de Lisboa, Lisboa; CITAR/ Universidade Católica Portuguesa/ Escolas das Artes, Porto Portugal, ana.bailao@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE:

Escultura; Documentos gráficos; Conservação e restauro; Novas tecnologias; Multidisciplinariedade.

RESUMO:

Delfim Maria de Sousa Maya (1886-1978) foi um artista autodidata português que deu inicio ao seu percurso artístico através do desenho e da pintura, mas que se destacou pela sua original escultura em folha de metal. A sua obra revela a sua ligação e interesse pela região do Ribatejo e pela temática taurina. As esculturas evidenciam a execução exímia da tridimensionalidade através da recriação do movimento. A sua obra tem sido pouco estudada e divulgada devido a condicionantes várias a nível histórico. Este artigo dá a conhecer o trabalho realizado no âmbito do Projecto Delfim Maya em três vertentes: a investigação para a conservação e restauro dos documentos gráficos, os mecanismos de divulgação e a vertente educativa. Este Projeto nasceu com a necessidade que Maria José Maya, neta do escultor, teve em preservar a coleção do avô para as gerações futuras, uma coleção singular no contexto nacional.

ABSTRACT:

Delfim Maria de Sousa Maya (1886-1978) was an autodidact Portuguese artist, that began his artistic work through drawing and painting but developed his originality through metal foil sculpture. His work reveals a connection and interest to Ribatejo region and the tauromachic livelihood. The sculptures reveal an eximious three-dimensional work throughout a vigorous anatomical and movement component. His work has been poorly studied and released due to different historical circumstances. This article gives a global window of the work so far produced by the Project Delfim Maya within three fields: the research for conservation and restoration of paper objects, the disclosure mechanisms, and the educational level. This Project was born by the hand of Maria José Maya, and her wish to preserve her grandfather's collection to future generations, a singular one within the National context.

A IMPORTÂNCIA DA OBRA DE DELFIM MAYA

Delfim Maya (1886-1978), escultor modernista e expressionista português, autodidata com vasta produção em diversas áreas artísticas (escultura em gesso, folha metálica, bronze e ferro), e documental (planificações para escultura, caricaturas, desenhos, cartazes tauromáquicos, e *abat-jour*), destaca-se do panorama artístico português pela variedade e temáticas utilizadas. Tendo exposto internacionalmente, o artista foi por vezes impedido de o fazer devido às atribulações históricas do século XX (Regime Salazarista, Guerra Civil de Espanha, II Guerra Mundial, entre outros). [1],[2],[3].

ACÇÕES PARA A RECUPERAÇÃO DA MEMÓRIA DE UM PATRIMÓNIO ARTÍSTICO ESQUECIDO

No âmbito do Projeto Delfim Maya, iniciado com o intuito de expor as suas obras durante as comemorações dos 130 anos do seu nascimento, foram realizadas, desde 2016, várias ações para a recuperação da coleção do artista. A primeira focou-se na investigação para a conservação e restauro do seu património de desenhos e caricaturas. A segunda, em 2017, teve como propósito divulgar os trabalhos e a Obra através de três exposições realizadas no Museu Municipal de Vila Franca de Xira, no Museu de José Malhoa, e no Museu Militar de Lisboa. Houve publicação de catálogo e foram realizadas comunicações em três eventos académicos. A terceira e última ação abrangeu a virtualização de uma peça do autor, a escultura em gesso intitulada "Kátia", com recurso à fotogrametria e computação gráfica. Nesse trabalho fez-se o modelo virtual da obra e disponibilizou-se numa plataforma de visualização *online* (*Sketchfab*®). Além disso, também foram executados dois vídeos e uma impressão 3D, propositadamente elaborada para fruição do público invisual e de crianças na exposição permanente no Museu de José Malhoa. Todo o trabalho desenvolvido até à data, assim como o prémio de reconhecimento Internacional atribuído pelo Concurso Projeto TRAMA, têm permitido a recuperação e divulgação deste património artístico único a nível nacional e mundial.

INVESTIGAÇÃO PARA A CONSERVAÇÃO E RESTAURO: O ACERVO SOBRE SUPORTE DE PAPEL

A investigação decorreu no Laboratório de Conservação e Restauro de Documentos Gráficos (LCRDG) do Instituto Politécnico de Tomar e o acervo em papel foi intervencionado pelas alunas de Mestrado em Conservação (Fig.1). A intervenção nas obras foi, para além de valorizar a coleção, um instrumento educativo e pedagógico, quer ao nível da identificação dos materiais constituintes para apoio ao diagnóstico, quer ao nível dos tratamentos de conservação e restauro realizados. Assim, em setembro de 2016 deram entrada 53 obras em suporte de papel, as peças mais fragilizadas e em risco de perda. A coleção era constituída por caricaturas e desenhos. Foi dado ênfase ao estudo material da diversidade de papéis do séc. XX à disposição, nomeadamente à análise da constituição fibrosa, observação e recolha de dados sobre marcas de água e outras marcas visualizadas, bem como às técnicas, traço e mistura de materiais de desenho utilizados (grafite, lápis, aguarelas, tintas da china e de carbono, sanguínea, e caneta de feltro) [4], [5].

Fig. 1 – Exemplos de caricaturas de Delfim Maya no LCRDG/ IPT, durante ações de investigação da diversidade da natureza dos papéis e tipos de marcas de água na coleção de Maria José Maya. Autora: Leonor Loureiro.

TRATAMENTOS DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO

Os desenhos e caricaturas foram intervencionados pelas alunas de Mestrado em Conservação em consonância com as problemáticas e danos que apresentavam. Na generalidade foram desmontados das cartolinas onde se encontravam colados pelos cantos, e foram removidas sujidades superficiais com recurso a Smoke Sponge, e resíduos de colas hidrossolúveis com recurso a técnicas pontuais de humidificação e bisturi, seguidas de planificação pontual (Fig.2). Consoante os suportes de papel e materiais utilizados, as peças apresentavam dobras, vincos, quebras, rasgões e/ou lacunas. Cada problema foi tratado em conformidade, com aplicação de diversos tipos de papel Japonês (como por exemplo o Tengujo Kasmir) e cola metilcelulósica. Seguiu-se a reintegração cromática de zonas intervencionadas. Manchas que não puderam ser removidas quimicamente foram disfarçadas com recurso a aplicação de aguada de aguarelas e/ou acrílicos (Fig.2) [6]. Por último, foram montados em cartões de qualidade museológica, livres de ácidos.

Fig. 2 – Desenhos e caricaturas de Delfim Maya no LCRDG/ IPT, durante ações de conservação e restauro. Autora: Leonor Loureiro.

DIVULGAÇÃO

A segunda fase de trabalho, como referido, teve como objetivo a divulgação da obra de Delfim Maya. Aproveitando as comemorações dos 130 anos do nascimento do artista foram realizadas três exposições. Estas decorreram no ano de 2017 no Museu Municipal de Vila Franca de Xira, no Museu de José Malhoa, e no Museu Militar de Lisboa.

A primeira exposição, no Museu Municipal de Vila Franca de Xira, intitulou-se "Delfim Maya. Escultor do Movimento. O Ribatejo na obra de Delfim Maya". Foi inaugurada a 25 de Março de 2017, expondo esculturas em bronze e em folha recortada (papel e metal; Fig.3), e ainda desenhos nunca antes mostrados de campinos a cavalgar nas lezírias conduzindo touros. O tema desta exposição está relacionado com a sua ligação e interesse pela região do Ribatejo e pela vivência diária campina [3].

Fig. 3 – Planificação recortada em papel tipo cartolina, representando um touro, restaurada e acondicionada em passe-partout de cartão livre de ácidos no LCRDG/ IPT. Exposição "Delfim Maya. Escultor do Movimento. O Ribatejo na obra de Delfim Maya", Museu Municipal de Vila Franca de Xira. Fotografia de Leonor Loureiro.

A segunda exposição teve lugar no Museu de José Malhoa (Fig.4). A escolha deste museu deveu-se ao facto do escultor ter tido várias ligações às Caldas da Rainha, sendo que a família tem vindo a doar algum do seu espólio ao Museu [3]. Nesse sentido, a exposição "Delfim Maya. Escultor de Vanguarda" foi criada a 01 de Abril de 2017. Mostrou esculturas em gesso, bronze e folha de metal recortada (pertencentes ao acervo do Museu), bem como a coleção de retratos e caricaturas pertencentes a Maria José Maya, algumas das quais terão sido

vistas apenas nos anos 30 e outras nunca terão sido expostas.

Fig. 4 – Vista geral da exposição "Delfim Maya. Escultor de Vanguarda", Museu de José Malhoa, Caldas da Rainha, imediatamente antes da inauguração, mostrando o conjunto de obras gráficas (caricaturas) de Delfim Maya restauradas pelo LCRDG/ IPT, bem como, ao centro, a escultura em gesso "Kátia", pela 1ª vez em exposição. Autora: Leonor Loureiro.

A terceira e última exposição foi no Museu Militar de Lisboa (Fig.5). Já com algumas obras no seu acervo, a exposição focou a temática "Delfim Maya. Escultor Ibérico", expondo assim durante 6 meses (entre Maio e Outubro de 2017), os motivos artísticos de influência espanhola e sul-americana, bem como o conjunto escultórico "A caminho da posição – peça alvejada", que recorda a Iª Grande Guerra [3].

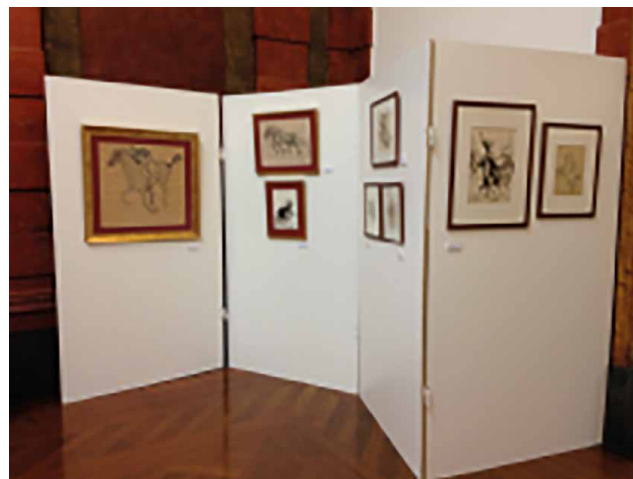



Fig. 5 – Um dos biombos expositores no Museu Militar de Lisboa, durante a inauguração, mostrando um conjunto de obras gráficas de Delfim Maya não restauradas (2 painéis da esquerda), e um conjunto de obras restauradas (2 painéis da direita) pelo LCRDG/ IPT. Autora: Leonor Loureiro.

A divulgação também foi realizada através da publicação do catálogo da 1ª exposição e de três comunicações proferidas em diferentes locais em Portugal: Biblioteca de Santa Maria da Feira, Biblioteca Nacional de Portugal (em Lisboa), e no Instituto Politécnico de Tomar (no campus de Tomar), com o intuito de abranger diferentes públicos-alvo.

O Projeto Delfim Maya foi submetido ao Concurso Internacional Projeto TRAMA, promovido pelas Associações de Conservadores-restauradores de Portugal e Espanha. Ao ganhar o prémio, contribuiu para a divulgação internacional não só do trabalho já realizado e a desenvolver, mas claramente para divulgar a obra de Delfim Maya. Mais informação pode ser obtida em https://tramaproject.com/wp-content/uploads/PROJECTO-TRAMA--candidatura-Leonor-LOUREIRO-web.pdf .

RECURSO ÀS NOVAS TECNOLOGIAS: FOTOGRAMETRIA E COMPUTAÇÃO GRÁFICA, IMPRESSÃO 3D

A terceira vertente explorada pelo Projeto Delfim Maya abrangeu a virtualização de uma das suas esculturas, do Museu de José Malhoa, recorrendo a novas tecnologias. Essa virtualização teve como objetivo final a realização de uma réplica impressa, para uma posterior passagem a bronze, um desejo original do artista.

Devido ao estado de conservação delicado da escultura em gesso, uma representação de uma égua intitulada "Kátia, optou-se por começar pela execução de um modelo virtual, com uma técnica de não contacto. Para tal, fez-se o modelo a partir de fotografias. A técnica utilizada designa-se por Fotogrametria, e na atualidade é uma alternativa a outras formas de modelação 3D. O resultado do processamento fotogramétrico, realizado com o programa *Agisoft Photoscan®,* possibilitou o levantamento digital minucioso da superfície e volumetria da escultura, com todos os detalhes (Fig.6). Numa segunda fase, através de um programa de computação gráfica, o *Blender* (www.blender.org), foi possível desenvolver duas animações do aspeto geral e dos detalhes da escultura (Fig.7). O primeiro vídeo esteve em demonstração durante a Futurália 2018, e pode ser visto em https://vimeo.com/259601519. Um segundo vídeo foi produzido com intuito museológico e pode ser observado em https://vimeo.com/259875423.

Fig. 6 – Vista do modelo fotogramétrico no *Agisoft Photoscan®*. Autor: Frederico Henriques.

Fig. 7 – Detalhe do modelo 3D com "textura" fotográfica, de uma zona da base da escultura "Kátia", mostrando a assinatura de Delfim Maya. Autor: Frederico Henriques.

Esta ação teve também como intuito proporcionar, através da exposição da impressão 3D da "Kátia", a possibilidade do público invisual usufruir, através do tacto, a obra do artista. Esta iniciativa permite a inclusão social de uma franja da sociedade normalmente excluída da fruição artística museológica. Por não ser uma ação singular em contexto nacional, sabe-se que o contacto contínuo com duas ou três esculturas em pedra ou metal, leva a que as mãos das pessoas com deficiência visual fiquem dormentes, ou mesmo gélidas, impossibilitando a continuidade da ação de "observação" pelo tacto. A impressão 3D num polímero biodegradável, como o PLA, não tem essa desvantagem térmica. Partindo deste pressuposto, o Diretor do Museu de José Malhoa, Dr. Carlos Coutinho, decidiu expor simultaneamente as duas esculturas – bronze e polímero – permitindo, em última análise, a conservação e a preservação em espaço de reserva da escultura original em gesso. Importa referir que a textura da impressão 3D será tonalizada para que se assemelhe à escultura de gesso. A replica em PLA pode deste modo dar a conhecer ao público-alvo o estado atual da escultura original em gesso.

Fig. 8 – Primeiro teste de impressão 3D da escultura "Kátia". Autor: Frederico Henriques.

CONCLUSÕES

A Obra de Delfim Maya é única ao nível histórico, artístico e material. As ações do Projeto Delfim Maya permitiram investigar os materiais constituintes e executar a intervenção de conservação e restauro, para além da divulgação da Obra em diversas exposições em Portugal. A utilização de novas tecnologias permitiu abranger e contribuir para a inclusão social de diferentes públicos-alvo e salvaguardar uma obra em risco. As iniciativas realizadas possibilitaram ainda a discussão *online* em diversas plataformas e *websites* de comunicação social, contribuindo para a disseminação da obra artística de Delfim Maya. Espera-se ainda que o Projeto Delfim Maya seja um contributo para o conhecimento nacional e internacional de historiadores, arquivistas e bibliotecários, investigadores, conservadores-restauradores e outros interessados nestes processos de recuperação e divulgação de um património artístico esquecido.

AGRADECIMENTOS

Os autores agradecem especialmente a Maria José Maya pela oportunidade de estudo e divulgação deste espólio único. Agradecem igualmente a todos, desde funcionários, colegas, alunos/as, e amigos/as que graciosamente colaboraram de alguma forma para este Projecto. Sem a preciosa ajuda de todos não teria sido possível realizá-lo e dar-lhe continuidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

[1] MAYA, Maria José (coord). "Delfim Maya". Lisboa: Inapa. 1998. ISBN: 972-8387-26-1.

[2] CUNHA, Manuel Barão e MARQUES, F.M. (coord.). Delfim Maya. Câmara Municipal de Oeiras-Livraria-Galeria Municipal Verney. Oeiras. 2004. ISBN: 989-608-004-6.

[3] ROQUE, Fátima Faria (ed.). *Delfim Maya. Escultor do Movimento. O Ribatejo na Obra de Delfim Maya*. Câmara Municipal, Vila Franca de Xira, 2017, pp. 25-37. ISBN 978-972-8241-73-5.

[4] LOUREIRO, Leonor da Costa Pereira – *Primeiras abordagens para caracterização da obra gráfica de Delfim Maya*. Catálogo "Delfim Maya. Escultor do Movimento. O Ribatejo na Obra de Delfim Maya". Edição: Fátima Faria Roque (ed.), Câmara Municipal, Vila Franca de Xira, 2017, pp. 25-37. ISBN 978-972-8241-73-5.

[5] LOUREIRO, Leonor da Costa Pereira, LOPES, Vanessa, SOUSA, Beatriz, BARROS, Luciana, SILVA, Laetitia, GORNY, Mila, BRÁS, Tatiana, MACEDO, Catarina – *Conservação e restauro de desenhos e caricaturas de Delfim Maya: características e marcas de água encontradas nesses papéis do séc. XX*. Atas do XII Congresso Internacional História do Papel da Península Ibérica. Tomo II. Editor: AHHP – Asociación Hispánica de Historiadores de Papel e Câmara Municipal Santa Maria da Feira, 2017, pp. 433-455.

[6] LOUREIRO, Leonor – *Aproaches to the conservation treatment and chromatic reintegration on watercolours, charcoal drawings, and a lampshade handpainting*. RECH4 Postprints (aguarda publicação em 2018).

Apropriação e reformulação do catálogo como meio expositivo alternativo nas décadas de 1960 e 1970

PEDRO MIGUEL MARIANO GONÇALVES.

Mestrado em História da Arte - FCSH-UNL.

RESUMO:

Nas décadas de 1960 e 1970, vários críticos, curadores e artistas procuraram redimensionar os meios expositivos. Esta quimera adquire novos contornos com as práticas conceptuais, circunstancialmente promotoras da desmaterialização da própria exposição, cuja existência poderia converter-se somente ao catálogo. Muitas obras apenas podiam ser visualizadas nas páginas que os artistas editavam, transformando o catálogo num meio de criação artística. Não me circunscrevendo apenas ao contexto internacional, abordarei exemplos realizados em Portugal.

PALAVRAS-CHAVE:

Catálogos; Conceptualismos; Seth Siegelaub; Ernesto de Sousa.

As décadas de 1960 e 1970 são usualmente conexas pela historiografia artística a anos de uma produção heterogénea, na qual diversas dinâmicas ocorrem em simultâneo, o que torna qualquer fronteira entre elas porosa. Rosalind Krauss denota este parecer em 1977, aquando da publicação do seu artigo "*Notes on the Index: Seventies Art in America*", na revista *October*. Centrando a sua análise na segunda década mencionada, esta historiadora de arte infere estes anos dentro de um marcado ecletismo de propostas artísticas, o qual confere a qualquer artista uma ampla escolha de opções de trabalho, o que, por seu lado, inviabiliza a instauração de noções fechadas de movimento ou estilo artístico[1]. Brigit Pelzer, numa análise desses mesmos anos, refere a própria artificialidade dos termos que então se produziram pela crítica de arte, e que muitos permanecem na actualidade historiográfica, como, por exemplo, Happening, Pop Art, Arte Minimal, Pós-Minimal, Arte Conceptual, Process Art, Land Art, Body Art, entre muitos outros. Segundo esta historiadora, "*estes termos - não isentos de doutas confusões e cuja verdade, tanto quanto os artifícios, se escapava como areia entre os dedos - funcionavam sobretudo como cómodos rótulos genéricos. Muitos artistas exprimiam as suas reservas e, a justo título, não se reconheciam neles. Erradamente considerados como conceitos operatórios, eles acarretavam, pelo contrário, o perigo de camuflar atitudes singulares, de reduzir a particularidade destas a um denominador comum esquemático, de as conduzir para uma grelha estandardizada de leitura, que permitia formatar, atribuir uma definição global, rápida, a objectos de preocupações suscitadas por determinado artista em particular. Estes vocábulos introduziam usos e maus usos na apreensão da arte emergente. Enquanto significantes-mestres, eles estabeleciam limites, balizas no discurso dominante*"[2].

Ao convocar este lado heterogéneo das práticas artísticas dos anos mencionados não procuro refutar ou inviabilizar o uso de qualquer dos termos referidos. Se os mesmos podem servir como bengalas discursivas dentro de estudos historiográficos, é, no entanto, importante assinalar a dificuldade em engendrá-los numa definição estanque, ou de convocar qualquer artista ou obra de arte em exclusivo para o seu domínio. O uso do termo conceptualismos, ao longo deste artigo, intenta ter em conta estas particularidades. Se os projectos analisados podem decair sob os seus auspícios, não deixam, no entanto, de ter influências e aproximar-se igualmente de outras dinâmicas paralelas. O seu emprego procede a partir da formulação que lhe conferiram Luis Camnitzer, Jane Faiver e Rachel Weiss em *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s*. Esta exposição, realizada em 1999, almejou uma tentativa em re-equacionar os parâmetros historiográficos com que as práticas conceptuais eram analisadas até então. No preâmbulo do dito catálogo, estes historiadores delineiam, para o efeito, uma distinção entre *arte conceptual* e *conceptualismo*. Enquanto o primeiro termo faria pressupor uma prática *formalista* desenvolvida no seguimento do minimalismo, o segundo deduzia uma ruptura com uma suposta dependência histórica da arte sob formatos físicos e de apreciação visual, congregando um conjunto vasto de trabalhos que reformulavam o papel institucional do objecto artístico, ao mesmo tempo que re-imaginavam as realidades políticas, sociais e económicas em que a arte estava a ser realizada[3]. Conceptualismo detém, neste sentido, uma maior amplitude que engloba diversas práticas e inflexões que não se concentram exclusivamente em redefinir questões estéticas, mas igualmente em posicionar-se sobre questões do quotidiano. É dentro desta heterodoxia de posicionamentos que Alexander Alberro referiu que o conceptualismo, durante a segunda metade da década de 1960, constituiu um campo em que co-habitavam práticas múltiplas e opostas, ao invés de uma teoria ou discurso uno e unificado[4].

Todavia, não foram somente práticas artísticas que ingressaram por caminhos conceptuais. Diversos críticos e comissários de exposições adotaram, propuseram e adaptaram estratégias conexas aos conceptualismos nos seus empreendimentos, reformulando e rebatendo preceitos institucionais. Seth Siegelaub é, neste sentido, um caso paradigmático. Em 1969 organizou *January 5-31, 1969*, uma exposição que se projectou em dois for-

matos. Por um lado, um *catálogo* onde apresentava obras de Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth e Lawrence Weiner, cada um tendo à sua disposição quatro páginas do mesmo. Por outro lado, dois dos trabalhos de cada um desses artistas foi temporariamente exposto num espaço situado em Nova Iorque durante o período temporal a que aludia o título da mostra. Neste local, um escritório arrendado para o efeito, Siegelaub dividia a exposição em duas secções. Numa delas, as obras expostas, como referido; no outro, dispôs um sofá e uma mesa sobre a qual estavam colocadas diversas cópias do catálogo que poderia ser consultado e comprado por qualquer visitante. Esta configuração possibilitava um confronto entre os dois formatos expositivos. Se ao entrar o espectador era cotejado com um alinhamento mais clássico na apresentação das obras; na segunda divisão, ao deparar-se com o catálogo, que congregava o dobro dos trabalhos, estava em condições de relacionar ambos os formatos e inferir qual dos dois havia sido gerado como meio de apresentação central. Todavia, a maioria dos visitantes que entravam no local já detinham conhecimento do peso que Siegelaub estava a conferir ao catálogo, enquanto meio primordial para realizar as suas exposições, em detrimento de espaços e configurações mais tradicionais. Esta informação, para os mais incautos, era facultada no comunicado de imprensa que havia sido disseminada pouco antes da abertura da exposição, no qual Siegelaub infere que a exposição consiste fundamentalmente no catálogo, e que a presença física das obras é dele suplementar5.

Esta proeminência do papel atribuído ao catálogo enquanto meio expositivo, redundando formatos de apresentação espacial como secundários, já havia sido contudo praticada por Seth Siegelaub anteriormente, evidente na criação do *Xerox Book/ Box,* em 1968. Este projecto teve a contribuição artística de Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, e Lawrence Weiner. As *regras* que Siegelaub estipulou previamente consistiam na estandardização das dimensões do papel e no número de páginas, vinte e cinco, que deveria ser igual para todos os artistas. Como o próprio referiu, numa entrevista a Hans Ulrich Obrist, o seu intuito era uniformizar as condições de exposição de modo a que as diferenças que ocorressem entre cada trabalho seriam precisamente o seu tema6. O seu papel enquanto curador é, deste modo, proeminente no modo em que infunde parâmetros sob os quais as obras dos artistas escolhidos deveriam ser realizadas, sem com isso retirar-lhes liberdade na escolha dos conteúdos que desenvolveriam para a exposição, desde que respeitassem as *regras* pré-estabelecidas. É possível entrever aqui um papel criativo que não procurava sobrepor-se ao dos artistas, mas que não deixava de lhe ser concomitante. O papel do curador e o dos artistas deixava assim de se fixar em critérios estanques, para se contaminarem.

No entanto, mais do que um papel criativo, o que Siegelaub procurou através destes projectos foi elaborar novos modos de apresentar obras e artistas que não se coadunavam com as estruturas tradicionais de exposição7. Conexos aos conceptualismos, e na sua demanda em desmistificar questões autorais, sobretudo no que concernia a destreza manual, estes artistas estavam a desenvolver os seus trabalhos com recurso a meios mecânicos, como a fotografia ou a página impressa, que pela sua reprodutibilidade faziam decair inflexões críticas que privilegiavam a obra de arte única. Como apontou Ian Burn, este pendor em apoiar a sua produção em formas de desqualificação técnica permitia aos artistas conceptuais uma ruptura com um corpo de conhecimentos artísticos históricos, apoiados em divisões disciplinares estagnadas, ao mesmo tempo que desmistificava a valorização do objecto artístico8. O uso do catálogo como meio expositivo tem, neste sentido, um papel fundamental. Em primeiro lugar, pelo afastamento que promove de espaços galerísticos, que privilegiavam as obras de arte enquanto objectos transacionáveis e bens de consumo. Este ponto não implica no entanto um afastamento completo do mercado. Como explicita Alexander Alberro, o uso do catálogo por parte de Seth Siegelaub, enquanto meio expositivo, serviu, de certo modo, enquanto plataforma de comercialização para obras de arte nas quais os elementos físicos eram preteridos a favor de

uma dimensão mais mental, que assumia-se, por vezes, através de vias processuais e documentais. O catálogo torna-se assim um mecanismo de validação e distribuição para estes trabalhos, que, ao mesmo tempo que os arquivava para o futuro, servia como ferramenta de distribuição comercial9.

Em segundo lugar, pela desmistificação que empreende sob categorizações historiográficas e críticas, assim como da função do curador. Tomemos como exemplo a exposição *March Show* (1969) organizada por Siegelaub, no qual convidou trinta e um artistas, atribuindo a cada um uma página do *catálogo*, construído sob o formato de calendário. Estes trabalhos deveriam na sua generalidade recorrer a uma configuração textual, apresentados os seus autores por ordem alfabética. Algumas das suas páginas encontram-se em branco, o que demarca uma recusa em participar ou um malogro em termos de resposta por parte do artista convidado para preencher o dia do mês que lhe correspondia. Todas as contribuições foram enviadas por correio. Contudo, o que este projecto tem de peculiar, e que o permite convocar na abordagem da desmistificação do papel desempenhado pelo curador, é a reprodução, em preceito de prefácio, da carta-convite que Siegelaub enviou aos artistas. A inserção deste elemento possibilita ao espectador tomar conhecimento do processo de organização desta exposição, realizado através de escolhas pessoais do curador. Ao fazê-lo e revelar os processos de selecção curatorial, ele procurou delatar, como apontou Paul O'Neill, o modo como as opções do curador podem influenciar os artistas na realização dos seus trabalhos, com um impacto igualmente ao nível da sua mediação e distribuição10. Hans Ulrich Obrist, na análise que faz destas exposições, aponta este tipo de escolhas no mesmo sentido, inflectindo-as para uma consciencialização de responsabilidade por parte do curador do seu papel no mundo artístico, e no modo como contribui para a produção de significado nas mostras que coordena, tanto na escolha de obras e artistas, como nas temáticas que aborda11. O papel do curador, usualmente ofuscado pelas obras e artistas expostos, assumia, nestes casos, uma visibilidade renovada.

Em terceiro lugar, pela *democratização* no contacto com a arte que promove. Ao recorrer a meios putativos de uma ampla reprodução, estes projectos expositivos poderiam chegar a um público mais alargado, que ao mesmo tempo teria um contacto directo constante com os mesmos. Siegelaub explicita esta questão em diversas entrevistas através da divisão entre *informação primária* e *informação secundária*. Como o próprio manifestou numa entrevista a Ursula Meyer em 1969, a maioria das pessoas estava habituada a ter um contacto indireto com as obras de arte, através de ilustrações, fotografias ou slides das mesmas, reproduzidas na imprensa ou em livros especializados, o que levava a uma distorção das obras, visto que as mesmas dependiam usualmente do contexto em que estavam apresentadas, da iluminação espacial, das cores, formas e materialidades que assumiam. No entanto, o facto de a maioria dos artistas com quem trabalhou usar meios reprodutíveis, na criação dos seus trabalhos, possibilitava que não houvesse um desequilíbrio entre as diversas cópias, visto apresentarem todas elas os mesmos elementos, o que lhes faculta uma recorrência enquanto *informação primária*, ao contrário da reprodução de obras de arte mais convencionais, que se dispunham constantemente como *informação secundária* em relação aos *originais*12. Esta questão proporcionou uma descentralização, que se assumiu essencialmente a dois níveis. Em primeiro lugar, pela portabilidade e facilidade de disseminação global que permite, chegando a um público mais vasto. Em segundo lugar, pelo reduzido valor monetário que implicava, podendo chegar a espectadores mais desfavorecidos, aduzindo um pendor marxista que se tornou mais evidente ao longo da década de 1970 por parte de Siegelaub13. A pendência para uma ampla temporalidade, que estas exposições ofereciam, concorre no mesmo sentido. Enquanto formatos expositivos mais tradicionais impunham às obras um tempo de visualidade correspondente ao decurso da mostra, estes projectos não restringiam qualquer questão temporal, podendo ser visualizados constantemente, sem que com isso escapasse aos seus espectadores qualquer elemento dos mesmos14.

Seth Siegelaub não foi o único curador que nestes anos estava a realizar projectos que empreendiam o catálogo como recurso fulcral na construção das suas exposições. Permanecendo em contexto norte-americano, podemos perspectivar questões semelhantes em alguns trabalhos levados avante por Lucy Lippard nesses mesmos anos, sobretudo nos seus *Numbers Shows*: *557,087* (Seattle, 1969), *955,000* (Vancouver, 1970), *2,972,453* (Buenos Aires, 1970) e *c. 7,500* (Valência, Califórnia, entre outras cidades, 1973-74). Se ao contrário de alguns empreendimentos de Seth Siegelaub, todas estas exposições tiveram uma parte de apresentação espacial, nelas o catálogo vai deter igualmente um papel preponderante. Os títulos destas mostras procuravam ser neutrais, correspondendo à população que naquele momento habitava a cidade em que a exposição era realizada, o que lhe confere um lado especificamente contextual. Este tipo de escolha titular também é possível de entrever em Seth Siegelaub, uma vez que a maioria dos títulos dos seus projectos manifestam unicamente a data inicial em que foram projectados.

Nas quatro exposições de Lucy Lippard mencionadas, os catálogos apresentam-se sob o formato de cartões soltos, variando o seu número consoante a quantidade de artistas convidados, aos quais foram atribuídos um cartão cada um, onde descreviam a sua contribuição para a mostra, muitas vezes reproduzindo as instruções que enviaram à curadora para a montagem das mesmas. A estes cartões eram adicionados outros, nos quais se encontravam escritos textos assinados por Lucy Lippard ou provenientes de outras fontes autorais consideradas pertinentes para a temática das exposições. Como apontaram Catherine Morris e Vicent Bonin, este processo, ao compilar os cartões sob uma ordem fortuita, descartava o típico catálogo expositivo e suplantava a voz autoritária do curador por uma miríade de manifestações individuais15. O espectador poderia, neste sentido, deter um papel mais activo, manobrando e organizando os cartões de acordo com os seus requisitos, e manipular ligações diversificadas entre artistas e obras, o que, por sua vez, desestabilizava assunções hierárquicas e institucionais, endereçando por vias mais democráticas16. Os catálogos passam assim a deter um peso que permite estender a exposição física temporalmente, não a cingindo ao período em que decorre. No entanto, este factor não ocorre nos mesmos moldes que nos projectos de Seth Siegelaub analisados. Nas exposições de Lucy Lippard, sobretudo nas de 1969 e 1970, deve-se, por sua vez, ao privilégio que esta concebe às instruções artísticas que lhe eram enviadas, putativas de serem realizadas por qualquer pessoa. Ao proceder deste modo, as obras de arte poderiam mesmo ser montadas em casa pelo usuário dos catálogos, embarcando-as na possibilidade de se distenderem em múltiplas temporalidades e contextos. Lucy Lippard refere mesmo, numa entrevista conduzida por Hans Ulrich Obrist, que o seu intuito era proceder a uma contundente desmaterialização das exposições, ao ponto de as mesmas caberem numa mala que facilitasse o seu transporte para qualquer lugar por qualquer pessoa, numa rede global que suplantava as estruturas museológicas17.

No contexto europeu o uso do catálogo como elemento estrutural da exposição pode ser analisado em alguns dos projectos coordenados por Harald Szeemann durante as décadas de 1960 e 1970, sobretudo em *When Attitudes Become Form* (1969) e na *Documenta V* (1972). Em ambas as mostras Szeemann vai usar os catálogos para inserir um diário onde descreve todo o processo que conduziu à sua construção, à escolha de artistas e obras de arte, espelhando as práticas artísticas apresentadas, também elas inflectidas para caminhos que privilegiavam a percepção das suas questões processuais. Estas narrativas serviam como introduções às exposições, suplantando abordagens ensaístas mais críticas e científicas. Como infere Irene Calderoni, o uso da primeira pessoa do singular neste tipo de textos rejeita simultaneamente proposições de uma suposta neutralidade enunciativa18. Szeemann indagou, neste sentido, à semelhança de Lippard e Siegelaub, tornar visível, através dos textos que inseriu nos catálogos das suas exposições, as escolhas e o papel preponderante que o curador detinha na formação de linhas temáticas e na abordagem discursiva das obras e artistas apresentados. Todavia, ao contrário dos dois curadores ante-

riores, Szeemann não tinha por intuito usar o catálogo como meio expositivo autónomo, mas somente como um complemento das suas mostras, no qual congregava toda a informação respeitante às mesmas, arquivando-a para a posterioridade, e onde fornecia detalhes sobre obras e artistas que não poderiam encontrar-se nas suas exposições por apresentarem características que inviabilizavam a sua inserção em contexto museológico[19]. O catálogo da *Documenta V*,neste encadeamento, apresentou-se sob o formato de um dossiê, numa estética que relembra os arquivos de escritório, seccionado em vinte e cinco partes. Contudo, se não se constitui a partir de ficheiros soltos, como nos projectos de Lippard, permite que o espectador altere a sua ordem, conduzindo a novas relações dialécticas entre artistas e obras de arte.

Em Portugal estas questões tiveram alguns contornos específicos, podendo a sua análise ser engendrada quase exclusivamente a partir dos empreendimentos expositivos de Ernesto de Sousa ao longo da década de 1970. Ao convocar estes projectos não tenho por intenção colocá-los em filiação directa com os anteriores, mas demonstrar que a apropriação e reformulação dos catálogos durante estes anos teve diversas configurações, transversais a diversos contextos espaciais, que não deixaram de proceder a partir de uma coadunação com as propostas artísticas em relação às quais se estabeleciam. As exposições de Ernesto de Sousa que seleccionei para o efeito são: *Do Vazio* À *Pró-Vocação* (1972), *Projectos-Ideias* (1974), e *Alternativa Zero* (1977). As duas primeiras são secções que este crítico desenvolveu para a AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte), ambas realizadas na Sociedade Nacional de Belas Artes em Lisboa. Estas exposições fazem assim parte de uma procura em profissionalizar a crítica de arte em Portugal, que teve como marco principal o I Encontro de Críticos de Arte Portugueses, em 1969[20]. Ernesto de Sousa vai então aproveitar esta dinamização da crítica em contexto nacional e usa os catálogos das exposições para inserir novos formatos textuais, que possibilitem não só rever contornos críticos mas igualmente da função curatorial. Na exposição de 1972 cria um texto que apresenta elementos que podemos colocá-los na esteira de propostas advindas da poesia experimental. À semelhança de outros materiais escritos da sua autoria, publicados nestes anos, Ernesto de Sousa promove uma estrutura textual que se alia a instâncias visuais, como no emprego de espaços brancos entre palavras e frases, dispostas na página num encadeamento com demarcações intervalares, subsidiária do seu conceito de *vazio*, empregue no título da mostra. Como refere João Rafael Gomes, "*nos seus textos, a expressão do vazio* é *também significativa. E este uso do vazio por parte do autor d*á *ao texto, regra geral, uma força expressiva importante* à*s ideias discutidas*"[21]. Este conceito, que se alia a um outro, recorrente no seu percurso teórico destes anos, o de *zero*, é uma metáfora que assinala uma demanda em franquear a produção artística numa diligência de abertura, através da qual evidenciar-se-ia novos processos e métodos de trabalho que se encontravam anteriormente ocultos pela promoção de divisões disciplinares[22]. Ao reestruturar semanticamente os seus textos, Ernesto de Sousa abandona traços de cientificidade ensaísta, objectiva, e adopta contornos artísticos, mais subjectivos, possíveis de serem percepcionados no uso recorrente da primeira pessoa do singular. Esses espaços em branco tinham ainda o condão de canalizar para o seu interior pensamentos e opiniões do seu leitor, que não se forçava a um papel passivo, mas que passava a poder manobrar-se activamente dentro do conteúdo textual, seja no preenchimento de lacunas propositadas, ou na conjugação de fragmentos entre si, putativos, nesse sentido, de criarem novas conexões associativas entre obras, artistas e desdobramentos teóricos.

Quanto a *Projectos-Ideias*, Ernesto de Sousa vai reproduzir a carta-convite que endereçou a uma série de artistas para lhe enviarem propostas artísticas que se coadunassem com as normas que procurava abordar nesta exposição. Ao fazê-lo tornou evidente o processo de constituição da mesma, que se não limitava criativamente os artistas convidados, impunha-lhes certos parâmetros de acção, e insurgia a sua função numa maior proeminência de visibilidade para com o espectador, que tomava assim conhecimento do papel que o curador desempenhava na composição expositiva das obras, agregando-as numa temática pré-de-

finida. Como infere Miguel Leal, este posicionamento de Ernesto de Sousa detém "u*m lado operatório muito importante: o assumir do papel de fazedor de sentido mas sempre em articulação directa com o artista. Isso é visível no modo de construção das exposições (que desejava participadas) ou no tom pessoal, muitas vezes quase íntimo, da sua escrita, sempre que se dedicava monograficamente a um artista*"23. Esta inflexão nos seus projectos expositivos leva, neste sentido, a uma desestabilização das fronteiras entre a actividade curatorial e exercício artístico.

Em *Alternativa Zero* o catálogo vai delongar estes pareceres anteriores, e extrapolá-los sob um novo formato, em que os artistas que participaram nesta exposição foram convidados a intervir livremente numa folha A4 dobrada ao meio. Estes desdobráveis foram no fim colocados de modo aleatório dentro de uma caixa de cartão. O conteúdo dos mesmos desdobrou-se em diversos caminhos. Túlia Saldanha e Alberto Carneiro, por exemplo, reproduziram o projecto que deu origem às suas obras. Houve, todavia, artistas que preferiram inserir textos da sua autoria que explicitavam temáticas adjacentes aos seus trabalhos ou que circunscreviam questões teóricas sobre arte, como foi o caso de Julião Sarmento, Vítor Pomar, Ernesto de Melo e Castro, Leonel Moura, Pedro Andrade, Álvaro Lapa e de Ana Hatherly. Manuel Casimiro, por seu turno, preferiu introduzir outros trabalhos análogos ao exposto, o que facultava ao espectador um contacto alargado com a sua produção artística. Compiladas numa disposição que não obedecia a qualquer hierarquia, estas folhas poderiam ser ordenadas livremente pelo observador. Como aponta Mariana Pinto dos Santos, esta aposta "*tinha também a ver com a possibilidade de democratização da arte, possibilitada pela reprodutibilidade técnica das obras de suporte gráfico ou linguístico*"24.

Este estratagema, como foi evidenciado anteriormente, sobretudo a partir dos projectos desencadeados por Siegelaub, Lucy Lippard e Szeemann, tem o pendor de desordenar classificações tradicionais, que remetiam o catálogo como receptáculo de informação de apoio ao espectador, facultando-lhe somente linhas discursivas para analisar obras e artistas. O catálogo passa nestes casos, pelo contrário, a deter uma componente criativa adida à exposição, não em sentido complementar, mas enquanto elemento estrutural da mesma, congregando uma dimensão autoral heterogénea, que servia por vezes como meio expositivo para obras de arte que dificilmente poderiam ser exibidas então em espaços mais tradicionais. Nos casos analisados, os catálogos possibilitaram, deste modo, fomentar um circuito de exposições alternativo ao vigente, ao mesmo tempo que criavam margem para que os seus criadores pudessem nele inserir textos que reflectiam sobre o seu papel enquanto curadores, no modo como o mesmo poderia influenciar o processo criativo dos artistas a eles ligados e na maneira como as suas obras e percursos artísticos estavam suscetíveis de serem abarcadas discursivamente pelas suas escolhas curatoriais.

1 KRAUSS, Rosalind - "Notes on the Index: Seventies Art in America". October, vol. 3, MIT Press, Primavera 1977, p. 68.

2 PELZER, Brigit - " "Desaparece, objecto!" A revolução inatingível", in LOOCK, Ulrich (ed.) - A Obra de Arte Sob Fogo. Inovações Artísticas 1965-1975. Fundação Serralves, Porto, 2004, p. 21.

3 CAMNITZER Luis; FAIVER, Jane; WEISS, Rachel - "Foreword", in Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s (cat.). Queens Museum of Art, Nova Iorque, 1999, p. VIII.

4 ALBERRO, Alexander - "Reconsidering Conceptual Art, 1966-1977", in ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (eds.) - Conceptual Art: A Critical Anthology. MIT Press, Cambridge, 1999, p. XVII.

5 EHLEITER, Regine - "The Why and the What of: The New Context of Art", in PICHLER, Michalis (ed.) - Books and Ideas After Seth Siegelaub. Sternberg Press, Nova Iorque, 2016, p. 11.

6 OBRIST, Hans Ulrich - A Brief History of Curating. JRP|Ringier, Zurique, 2008, p.122.

7 O'NEILL, Paul - The Culture of Curating and the Curating of Culture(s). MIT Press, Cambridge, 2012, p. 25.

8 BURN, Ian - "The 'sixties: crisis and aftermath (or the memoirs of an ex-conceptual artist", in ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (eds.) - Conceptual Art: A Critical Anthology. MIT Press, Cambridge, 1999, p. 395.

9 ALBERRO, Alexander - "At the Threshold of Art as Information", in ALBERRO, Alexander; NORVELL, Patricia (eds.) - Recording Conceptual Art. University of California Press, Berkeley, 2001, p. 11.

10 O'NEILL, Paul, Op. Cit., p. 19.

11 OBRIST, Hans Ulrich. - Ways of Curating. Penguin Books, Londres, 2014, p. 52.

12 MEYER, Ursula - "Interview Between Seth Siegelaub and Ursula Meyer. "When you Become Aware of Something, it Immediately Becomes Part of You"", in Seth Siegelaub. Beyond Conceptual Art (cat.). Stedelijk Museum, Amesterdão, 2016, p. 190.

13 Cf. BRYAN-WILSON, Julia - "Seth Siegelaub's Material Conditions", in Seth Siegelaub. Beyond Conceptual Art (cat.). Stedelijk Museum, Amesterdão, 2016, p. 34.

14 Cf. MELVIN, Jo - "Seth Siegelaub and Studio International: Conceptual Art and Production", in Seth Siegelaub. Beyond Conceptual Art (cat.). Stedelijk Museum, Amesterdão, 2016, p. 468.

15 BONIN, Vicent; MORRIS, Catherine - "An Introduction to Six Years", in BONIN, Vicent; MORRIS, Catherine (eds.) - Materializing Six Years. Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art. MIT Press, Cambridge, 2012, p. XVIII.

16 Cf. BUCHMANN, Sabeth - "Introduction: From Conceptualism to Feminism", in BUTHER, Cornelia (ed.) - From Conceptualism to Feminism. Lucy Lippard's Numbers Shows 1969-74. Afterall Books, Londres, 2012, pp. 9-10.

17 OBRIST, Hans Ulrich - A Brief History of Curating. JRP|Ringier, Zurique, 2008, p. 213.

18 CALDERONI, Irene - "Creating Shows: Some Notes on Exhibition Aesthetics at the End of the Sixties", in O'NEILL, Paul (ed.) - Curating Subjects. Open Editions, Londres, 2011, p. 75.

19 Cf. RATTEMEYER, Christian - "'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969", in RATTEMEYER, Christian (ed.) - Exhibition the New Art. 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969. Afterall Books, Londres, 2010, p. 54.

20 Cf. ESQUÍVEL, Patrícia - "Anos 60, Anos de Viragem. O Novo Poder da Crítica", in ACCIAIUOLI, Margarida; LEAL, Joana Cunha; MAIA, Maria Helena (coord.) - *Arte & Poder*. Edições Colibri/ I.H.A., Lisboa, 2008, pp. 333-344.

21 GOMES, João Rafael Ferreira - Inéditos de Ernesto de Sousa sobre Arte e Estética (tese policopiada). FSCH-UNL, Lisboa, 2009, p.15.

22 Cf. JUSTO, José Miranda - "Posfácio. Ernesto de Sousa: «O Fim do Mundo» ou Depois da Tautologia", in SOUSA, Ernesto - Ser Moderno... Em Portugal. Assírio & Alvím, Lisboa, 1998, p. 300.

23 LEAL, Miguel Teixeira da Silva - Desmembramento, Desmaterialização, Reconstrução: para uma abordagem às mutações do conceito de escultura na arte portuguesa entre 1968 e 1977 (tese policopiada). Faculdade de Letras, Porto, 1999, p. 49.

24 SANTOS, Mariana Pinto dos - Vanguardas & Outras Loas. Percurso teórico de Ernesto de Sousa. Assírio & Alvim, Lisboa, 2007, p. 186.

O coelho na porcelana chinesa e na faiança portuguesa: Influências culturais e artísticas no século XVII

MO GUO

Aluna do doutoramento da Universidade de Aveiro, Bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian, Leitora da Universidade de Ciência e Tecnologia de Macau, moguo@ua.pt

RESUMO:

Em Seiscentos, os oleiros portugueses limitavam-se a produzir faiança e a transferir para ela os motivos decorativos observados na porcelana chinesa. As peças de faiança ilustram as primeiras relações culturais e comerciais entre Portugal e a China, difundem a imagem de um império distante e misterioso e explicitam visualmente o modo como o povo português compreendeu e recriou os padrões culturais chineses. Neste estudo, baseado em investigação feita no âmbito de uma tese de doutoramento, pretendo focar um dos padrões animais mais representativos da porcelana chinesa: o coelho. Através da análise comparativa entre a porcelana chinesa e a faiança portuguesa do século XVII, procurarei mostrar as transformações ocorridas no processo de imitação, evidenciando as aproximações e os distanciamentos das duas culturas.

PALAVRAS-CHAVE:

Porcelana; Faiança; Transformação cultural; Coelho.

No território português, existem alguns tipos de obra de arte que podem representar o encontro cultural entre a China e Portugal. A porcelana chinesa, o primeiro produto globalizado, importada e depois produzida em Portugal, afetou a vida do povo português, os costumes associados às refeições e a arte. Quando os portugueses conheceram estes objetos exóticos, mostraram grande curiosidade e gosto, e um evidente desejo de imitação. A partir da primeira metade do século XVI, os artesãos lisboetas começaram a produzir a sua 'porcelana' em limitadas condições. Sabemos que a chamada 'porcelana de Lisboa' (Sandão, 1976, p.30) [1] não é a porcelana chinesa verdadeira por causa da matéria-prima e da temperatura de cozedura, mas sim a faiança.

Uma das razões para estudar atentamente a faiança portuguesa reside no facto de a sua decoração original se inspirar na porcelana chinesa, em vez de se limitar à cópia direta, como sucede nas cerâmicas de *Delft*. Por conseguinte, a faiança portuguesa absorve de forma particular as influências chinesas e assume, por causa disso, uma personalidade própria que se distingue, segundo Monteiro, por "homenagear sem subserviência" (Monteiro, 1994, p.24) [2]. Por esta razão, há quase três anos comecei a minha investigação de doutoramento sobre "A inspiração chinesa nos temas da faiança portuguesa do século XVII", analisando sistematicamente os motivos decorativos com o objetivo de discutir o modo como os portugueses compreenderam a cultura chinesa.

Os animais são dos mais antigos, fundamentais e significativos motivos estéticos em todas as culturas e civilizações. Se mergulharmos nas peças da faiança portuguesa nos museus e nas coleções privadas, quase metade das que conseguimos encontrar apresenta o motivo animal destacado na parte central. Neste estudo, pretendo focar um dos temas animais mais representativos da porcelana chinesa: o coelho.

O coelho é um dos assuntos mais frequentes na faiança portuguesa. Os coelhos apresentam-se acocorados, aos saltos, a correr, a virar-se para trás e a olhar para cima. Na composição surgem isolados, aos pares, pintados na aba e escondidos. Simbolizam a fertilidade, a agilidade, a inteligência, a coragem, etc. Devido às suas formas, gestos, e composições, aos contextos e à presença de outros animais e às semelhanças com os da porcelana chinesa, dividi as peças da faiança portuguesa em três grupos: a cena de caça ao coelho, o coelho chinês de jade e o coelho ocidentalizado. Outras diferenças menores, mas significativas, levaram-me a criar subgrupos, nomeadamente dentro do primeiro grupo.

Alexandre Pais explicou, na introdução do livro intitulado Faiança Portuguesa da Fundação Carmona e Costa, que "as peças com determinadas cenas de caçadas teriam como principais clientes os nobres, já outras, como por exemplo a caça à lebre, podiam ser de encomenda conventual. Isto porque podendo este animal representar, no contexto da cultura ocidental, a luxúria, a perseguição que lhe era movida pelo caçador podia ser entendida como uma vontade em contrariar este vício, tendo, por conseguinte, a sua figuração um sentido moralizante" (Pais, 2003, p.24) [3]. Independentemente da diferença dos encomendantes e dos contextos culturais, classifiquei o primeiro grupo em três subgrupos de acordo com os animais presentes e o tipo de cenas de caça.

A caça ao coelho teve representações artísticas desde os tempos antigos. Wernesse escreveu que "In art, the hare is depicted as the quarry chased by dogs and mounted horsemen from the earliest times onward" (Werness, 2004, p.206) [4]. Em muitos casos, dada a complexidade da figura humana, o caçador foi omitido nos desenhos, ficando apenas na imagem o coelho e o cão de caça.

O primeiro subgrupo é constituído pela imagem de coelhos perseguidos pelo cão de caça. O prato 37-MNAA, em que MNAA significa Museu Nacional de Arte Antiga (Fig.1) feito na primeira metade do século XVII mostra um coelho levantando as patas dianteiras e virando a cabeça para o cão que o persegue. Além desses dois aspectos principais, o fundo central também foi preenchido com outros motivos animais de desenho cuidado. Também encontramos no canudo 00490-MAD, do Museu de Artes Decorativas, feito entre 1620 e 1640, um cão perseguindo um coelho.

Todavia, o estilo expressivo do coelho neste canudo difere daquele do prato 37-MNAA. Em vez de ostentar o medo e a tensão apresentados no prato 37-MNAA, o canudo 00490-MAD mostra o coelho correndo mais descontraído. O coelho do canudo 00490-MAD é mais parecido com o modelo ocidental e menos com os coelhos reais. Os motivos de coelho e cão de caça também aparecem na aba. O prato 47-CAM, da Coleção de António Moncada, executado entre 1650 e 1675, com decoração de desenho miúdo, mostra "'Cães e coelhos correndo entre vegetação' na decoração circundante" (Moncada, 2008, p.67) [5]. Existem dois pares de coelhos e cães de caça de desenho menos cuidado, na parte circundante.

O segundo subgrupo apresenta uma cena de caça com vários animais. O coelho perde o protagonismo do subgrupo anterior e torna-se uma criatura pequena e vulgar. O canudo 00443-MAD (Fig.2), feito entre 1620 e 1640, tem no bojo vários animais, tais como "um pássaro poisado em ramo, outros em pleno voo e entre estes uma abelha, dois coelhos, uma lebre e um grou, envolvidos em uma paisagem oriental" (Suzana, 2015, p.62) [6]. Devido ao seu sobredimensionamento na globalidade da cena, os coelhos do canudo 00443-MAD são muito notórios. Os coelhos também foram esboçados, mais pequenos, para enfeitar cenas de caça na talha de uma coleção particular (Monteiro, 1994, p.113) e no pote da coleção MP (Câmara Municipal do Porto) (Idem, p.112). É preciso observar com atenção para os encontrar e identificar.

Na cultura chinesa, as suas características de velocidade e agilidade deram origem ao provérbio Tu Qi Que Luo (em chinês:兔起鹘落， literalmente significa que "no momento em que o coelho salta, o falcão cai") simbolizando a agilidade, a fugacidade do tempo ou a fluidez na escrita ou no desenho. Em investigação recente, Tânia Casimiro referiu que os pratos com aves e coelhos caraterizam o período de alargamento do consumo de faiança (1625-1660) e se destinavam às elites (Casimiro & Sequeira, 2015, pp.264-265) [7].

Uma vez que, como refere Werness, "hares are also depicted as the prey of eagles" (Werness, 2004, p.206), encontramos peças de faiança portuguesa com a ave e o coelho em conjunto. Serve de exemplo o prato 199-MNSR (Fig.3) e o pote 195-MNSR, do Museu Nacional Soares dos Reis. O prato 199-MNSR, feito na primeira metade do século XVII, é assim descrito na ficha do inventário da MatrizNet: "fundo preenchido com medalhão circular dentro de filete azul, com uma paisagem de tipo oriental, com rochedos e vegetação, em cima dos quais se vê um coelho do lado direito e uma ave do lado esquerdo". O pote 195-MNSR, feito na segunda metade do século XVII, tem o seguinte registo na ficha do inventário: "Em volta do bojo, paisagem oriental onde alternam dois coelhos e duas aves, separados por vegetação variada". Em nenhuma destas peças foi identificada claramente a espécie de ave que acompanha os coelhos. Se nos atrevermos a recordar a ligação entre o coelho e a águia na cultura chinesa, podemos deduzir que seja uma águia que está junto do coelho, uma vez que os coelhos são caçados pelas águias. Neste terceiro subgrupo, os coelhos foram esboçados de forma ocidentalizada, de pé nos rochedos, enquanto as aves parecem realmente águias. Apesar de mostrar as características da faiança portuguesa, os resquícios da cultura simbólica chinesa não podem ser ignorados.

Consultando as referências ao motivo coelho na porcelana chinesa, chegamos o nosso segundo grupo: o coelho chinês de jade. De acordo com o estudo de Gary R. Varner, o coelho e a lebre são considerados animais lunares em diversas culturas. No mito asteca, a Lua é um coelho. O coelho tem sido descrito como um símbolo lunar na América Central pré-hispânica, nas terras maias, bem como no folclore egípcio, hindu, birmanês, etc. (Varner, 2007, p.173) [8]. Na China, o coelho lunar, conhecido como coelho de jade, surge na cultura tradicional, que o dá como vivendo na Lua. Esta cena ocorre na porcelana chinesa, por exemplo, no prato octogonal feito no período Longqing (Fig.7) que pertence à coleção de Guangdong Museum. No fundo octogonal desenha-se a deusa lunar Chang e (em chinês:嫦娥) e o seu acompanhante: o coelho de jade. O coelho do prato 602-MNSR (Fig.4), de faiança, parece idêntico ao coelho de jade que acompanha Chang e. Segundo Huainanzi (O filósofo

de Huainan, em chinês:淮南子), livro clássico escrito na dinastia Han), quando Chang e voou para a Lua, abraçou um coelho branco, o coelho de jade, a quem se atribui um espírito imortal (Luo & Yao, 2013, p.41) [9]. Os poetas chineses gostavam muito de tecer elogios ao coelho de jade, que se tornou o símbolo da Lua. Por exemplo, no poema titulado Ba Jiu Wen Yue (Segurando o copo com álcool e perguntando à Lua, em chinês : 把酒问月), Li Bai escreve: "O coelho de jade ocupa-se no outono e na primavera, a usar um almofariz para produzir o elixir da imortalidade, enquanto Chang e vive solitariamente. Quem lhe vai fazer companhia?" (A tradução é minha. Em chinês: 兔捣药秋复春，嫦娥孤栖与谁邻?).

O prato 602-MSR retrata um coelho idêntico ao acompanhante de Chang e. É a única peça de faiança portuguesa que encontrei com o coelho completamente branco. Nos tempos antigos da cultura chinesa, o coelho era um animal auspicioso, sobretudo o coelho branco (Tian, Z. B., Wu, S.S & Tian, Q., 2003, p. 200) [10]. Esta ideia foi descrita no Baopozi (O mestre quer abraça a simplicidadem, em chinês:抱朴子), escrito por Ge Hong na Dinastia Jin Oriental. Baopozi. Este livro clássico do taoismo sobre alquimia chinesa refere: "a lebre vermelha (um tipo de cavalo) é mais auspiciosa, o secundário é o coelho branco". Os coelhos brancos eram muito raros. Quando eram encontrados, tinham de ser oferecidos ao imperador como símbolo da sabedoria, paz e estabilidade social sob o seu governo (Wu, 2011, p.43) [11].

Outra faiança na qual identifiquei coelhos de jade é o prato 931-MNSR (Fig.5), feito na segunda metade do século XVII, registado na ficha de inventário da MatrizNet nos seguintes termos: "Fundo preenchido com paisagem natural com uma árvore central com um coelho de cada lado e elementos vegetais em volta...". A árvore central não foi identificada, mas a sua forma e a composição na imagem fazem-me lembrar o loureiro (em chinês:月桂树). Comparando o prato 931-MNSR, de faiança, com o do período Jiajing (Fig.8), de porcelana, referido no artigo de Cao e Xu, notamos que as árvores centrais são parecidas. Nesse estudo, identificam-nas como loureiros, dizendo que no fundo se desenha o motivo de coelho com loureiros. O loureiro é uma árvore robusta e com folhas abundantes (Cao & Xu, 2009, p.60) [12]. A junção do loureiro com o coelho provém de um dos mais conhecidos mitos chineses: Yu Tu Dao Yao (em chinês:玉兔捣药), que significa literalmente que o coelho de jade esmaga os ingredientes do elixir da imortalidade. Esta história é contada em várias versões. Uma delas diz que Chang e voou para a Lua, ideia tão importante na cultura chinesa que está consagrada na expressão 嫦娥奔月. Com esta atitude, Chang e desobedeceu às regras do Imperador de Jade (em chinês, 玉皇大帝), e por isso foi transformada num coelho de jade e condenada a esmagar ingredientes num almofariz, debaixo de um loureiro (em chinês : 月桂树), em todas as noites de Lua cheia, para produzir o elixir da imortalidade.

Às vezes, a Lua desaparece nas peças que combinam o coelho e o loureiro. O provérbio chinês Chan Gong Zhe Gui (em chinês: 蟾宫折桂，que literalmente significa o loureiro na Lua) expressa a expectativa do povo chinês em relação à Lua e. mais profundamente, simboliza o triunfo no exame imperial. Este significado ocorre nos clássicos literários chineses, nomeadamente no Bai Yue Ting da dinastia Yuan, no Mu Dan Ting [O pavilhão de Peónia] da dinastia Ming e no capítulo IX do Hong Lou Meng [O Sonho da Câmara Vermelha] da dinastia Qing, entre outros. Desde os tempos antigos, o povo chinês exprimia o desejo de ter a família reunida dizendo "que a Lua esteja cheia e a família sempre reunida", figurando-o nos motivos do coelho e da Lua em conjunto. No fim da dinastia Ming, o povo chinês comia os bolos da Lua decorados com coelhos, transmitindo o sentido simbólico da reunião familiar (Xu, 2009) [13].

A maior parte das faianças portuguesas com coelhos pertence ao terceiro grupo, que designámos "coelho ocidentalizado". É o caso dos pratos 00968-MAD (Fig.6), 770-MNSR e 97-CMGJ, em que CMGJ significa Casa-Museu Guerra Junqueiro. De facto, todos os pratos com "coelho ocidentalizado" têm características comuns. Os coelhos, sozinhos, cercados de vegetação, ocupam o fundo central da faiança portuguesa. Os coelhos assumem uma postura

sentada sobre um rochedo, com as orelhas curtas e o corpo frequentemente virado para o lado esquerdo. Embora os seus olhos estejam esboçados de forma mais concreta, parecem ter pálpebras e pestanas, como se fossem humanos. Deste modo, perdem o sentido estético da naturalidade e da simplicidade presente na porcelana chinesa. Recusando o sentido abstrato e simples, os coelhos do terceiro grupo da faiança portuguesa ostentam as características ocidentais ou ocidentalizadas. Eis mais algumas peças pertencentes ao terceiro grupo: 00459-MAD, 32-CAM, 34-CAM, 38-CAM, 68-CAM, 9587-MNMC, em que MNMC significa Museu Nacional Machado de Castro, 9580-MNMC, 9611-MNMC, 4507-MNMC, 392-MNSR, 273-MNSR, etc.

Na China, o surgimento do motivo coelho ocorreu bastante cedo nas obras de arte. Da cultura de Shijiahe (c. 2500 a.C - 2000 a.C), desenterraram-se peças de louça em forma de coelho. Da cultura de Erlitou (c. 2000 a.C - 1500 a.C) foi descoberta louça com coelhos a voar. Na dinastia Shang, a qualidade do coelho em jade, desenterrado no túmulo de Fuhao, num sítio arqueológico em Yin Xu, já era bastante boa (Idem, p.59). Após a descoberta da manufatura da porcelana, a figura de coelho foi numerosamente aplicada na configuração e decoração da porcelana chinesa. Segundo as referências arqueológicas, o tema do coelho surgiu e tornou-se popular pelo menos a partir do período Zhizheng (1341-1368) da dinastia Yuan. Não foram encontradas porcelanas chinesas com coelhos nos períodos iniciais da dinastia Ming. Dentro da dinastia Ming, o coelho só começou a aparecer na porcelana a partir do período Chenghua (1464-1487) (Idem, p.60).

Nos reinados de Jiajing e Longqing, existem algumas porcelanas chinesas com coelhos brancos na sua marca. É o que se observa no prato 212-PS feito no reinado Jiajing e no prato 143-PS feito no reinado Jiajing, como refere Alexandre Pais: "a lebre branca, um dos símbolos da imortalidade, é uma marca pictural comum nas peças dos reinados de Jiajing e de Longqing" (Pais, 2003, p.35). Posteriormente, o coelho branco também foi esboçado em tampas (taça 39-JW, da Coleção Jorge Welsh) e nas abas (prato 13-CMAG, da Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves).

Nos dois últimos períodos da dinastia Ming, os imperadores Tianqi e Chongzhen ocuparam-se com os assuntos políticos e abandonaram as manufaturas dos fornos imperiais. Todavia, a vida do povo prosseguiu e os fornos privados mantiveram a produção. Os contactos entre a China e o Japão eram então frequentes. Sobretudo a Jingdezhen, vieram alguns ceramistas japoneses aprender o fabrico de porcelana e, simultaneamente, trouxeram a cultura japonesa. As peças daquela época apresentam influências japonesas. Ora, o motivo coelho foi popular no período Tianqi (Ma, 2003, p.364) [14]. O prato com o coelho gordinho do período Tianqi (consultado em *http://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/227755.html*, 2018.02.03; 10h), exposto no Museu Nacional da Cidade Proibida, possui características da cultura japonesa. No entanto, parece que esta influência da japonesa, refletida no motivo coelho, nunca chegou a Portugal.

Alexandre Pais confirma o contributo da porcelana chinesa para incorporar a figura do coelho na faiança portuguesa, referindo: "Embora a lebre seja comum às faunas oriental e ocidental, este animal terá chegado à faiança portuguesa do século XVII por figurar na porcelana chinesa, nomeadamente em peças Kraak, por ser considerado um animal lunar, símbolo do feminino" (Pais, 2003, p.35). O coelho contém uma extraordinária abundância de significados culturais, ligados a mitos, provérbios, poemas e literaturas clássicas. A sua forma varia entre a simplicidade e a complexidade. Nos três grupos de faiança portuguesa que propusemos, ficam bem patentes as peças com características ocidentais e as que foram influenciadas pela porcelana chinesa. Este motivo animal comum atravessou os oceanos, integrou diversas culturas e ganhou uma grande vitalidade.

De facto, no que diz respeito ao coelho, existem combinações fixas de motivos, o que acontece também noutros temas desenhados na porcelana chinesa. Por exemplo, a figura Chang e está sempre acompanhada pelo coelho de jade, formando a imagem ilustrativa da mitologia chinesa. A combinação do coelho

com a águia na porcelana chinesa, bem como na faiança portuguesa, deriva de um provérbio chinês. As imagens patentes na porcelana começaram por se formar no pensamento dos artesãos chineses e até do povo chinês. No entanto, em muitos casos, os artesãos portugueses, em vez de imitarem todas as imagens da porcelana, optaram por selecionar os motivos principais, ignorando os complementares que formam a conotação completa na cultura chinesa. Esta ausência da combinação completa reflete, por um lado, um conhecimento insuficiente da cultura chinesa, por outro lado, a atitude dos artesãos portugueses quando encontram uma cultura totalmente nova.

Também se pode observar uma mistura estética de várias culturas relativamente ao motivo coelho. É possível encontrar um coelho de jade da cultura chinesa numa cena do estilo islâmico, um coelho da figura ocidental sentado num rochedo ao estilo chinês, ou um coelho de figura chinesa saltando animadamente numa cena ao estilo ocidental. Uma peça de faiança portuguesa, simples e vulgar, reflete uma extraordinária diversidade cultural.

A cultura chinesa é realmente profunda. As cópias "erradas" e as alterações surgidas na faiança portuguesa resultam da falta de conhecimento da conotação cultural chinesa.

As ligações visuais e culturais que estabeleci não são fáceis de provar. A maioria das influências é subtil, invisível e acontece de modo quase impercetível. Em muitos casos, é quase impossível seguir os seus traços ou descobrir as suas origens. No entanto, o objetivo deste estudo não é tornar-se uma prova arqueológica, mas abrir uma nova perspetiva de pensamento, renovar o conhecimento da cultura chinesa e o seu poder de comunicação intercultural.

Uma peça de faiança portuguesa, quer tenha um coelho ou outros motivos, aparece assim como uma via estética para conhecer o passado, apreciar os encontros e desencontros culturais, convocar memórias esquecidas e estabelecer novos diálogos.

1)
2)
3)
Fig.1 – Inventário: 37-MNAA. Prato, faiança portuguesa, 1601-1650. Fotografia de Mo Guo.

Fig.2 – Inventário: 00443-MAD. Canudo, faiança portuguesa, 1620-1640. Fotografia de Mo Guo.

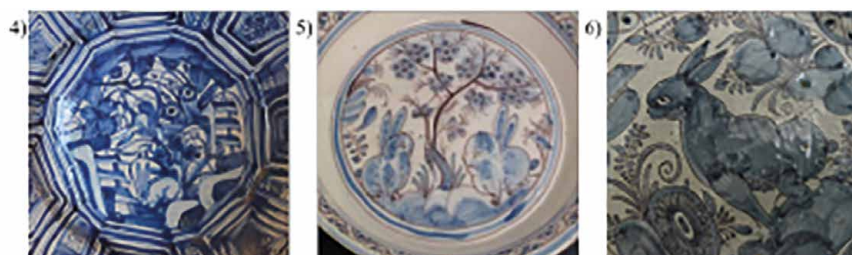
Fig.3 – Inventário: 199-MNSR. Prato, faiança portuguesa, 1601-1650. Fotografia de Mo Guo.

4)
5)
6)
Fig.4 – Inventário: 602-MNSR. Prato, faiança portuguesa, 1601-1650. Fotografia de Mo Guo.

Fig.5 – Inventário: 931-MNSR. Prato, faiança portuguesa, 1650-1700. Fotografia em *http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=306797&EntSep=3#gotoPosition* (2018.01.20; 13h)

Fig.6 – Inventário: 00968-MAD. Prato, faiança portuguesa, 1601-1650. Fotografia de Mo Guo.

7)

8)

Fig.7 – Prato, porcelana chinesa, período Longqing. Fotografia de Guangdong Museum.

Fig.8 – Prato, porcelana chinesa, período Jiajing. Fotografia retirada do artigo de Cao & Xu, 2009, p.60

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

[1]. SANDÃO, Arthur de – *Faiança Portuguesa: séculos XVIII-XIX.* Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1976.

[2]. MATOS, Maria Antónia Pinto & MONTEIRO, João Pedro – *A Influência Oriental na Cerâmica Portuguesa do Século XVII*. Lisboa 94, Lisboa, 1994.

[3]. PAIS, Alexandre Nobre & MONTEIRO, João Pedro - *Faiança Portuguesa da Fundação Carmona e Costa.* Assírio & Alvim, Lisboa, 2003.

[4]. WERNESS, Hope B – *Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism In World Art.* Continuum, New York, 2004.

[5]. MONCADA, Miguel Cabral – *Faiança Portuguesa: séc. XVI a séc. XVIII*. Scribe, Lisboa, 2008.

[6]. PAIS, Alexandre Nobre, FERNANDES, Isabel Maria, CORREIA, Margarida Rebelo & SUZANA, Branco – *A coleção de faiança do Museu de Artes Decorativas de Viana do Castelo*. Câmara Municipal de Viana do Castelo, Viana do Castelo, 2015.

[7]. CASIMIRO, Tânia Manuel & SEQUIERA, João - *Faiança Portuguesa dos Séculos XVI-XVIII recuperada no Tejo.* Cira Arqueologia, 5, Câmara Municipal Vila Franca de Xira, 2015, 260-273.

[8]. VARNER, Gary R - *Creatures in the Mist: Little People, Wild Men and Spirit Beings around the World, A Study in Comparative Mythology.* Algora Publishing, New York, 2007.

[9]. LUO, Xin & YAO, Jia Ling - *O motivo coelho na porcelana antiga e a sua conotação cultural.* Shangdong Ceramics, 36 (5), 2013, 40-42.

罗馨 & 姚佳玲 - 古瓷的兔纹饰及其文化内涵. 山东陶瓷, 36(5), 2013, 40-42.

[10]. TIAN, Zi Bing, WU, Shu Sheng & TIAN, Qing – *A History of Chinese Decorative Designs*. Higher Education Press, Beijing, 2003.

田自秉, 吴淑生 & 田青 - 中国纹样史. 高等教育出版社, 北京, 2003.

[11]. WU, Xia Na - *Rabbit Culture in Chinese and Western Civilization*. Journal of Lanzhou Institute of Education, 27(5), 2011, 42-44.

吴夏娜 - 略谈中西"兔"文化. 兰州教育学院学报, 27(5), 2011, 42-44.

[12]. CAO, Jian Wen & XU, Xiao Jiao - *O Estudo sobre o motivo coelho do forno privado nas dinastias Ming e Qing.* Sichuan Cultural Relics, 5, 2009, 58-63.

曹建文 & 徐小娇 - 明清景德镇民窑兔纹研究. 四川文物, 5, 2009, 58-63.

[13]. XU, Xiao Jiao - *The Research on Rabbit Pattern of Folk Kiln in Jingdezhen in Ming and Qing Dynasty.* Jingdezhen Ceramic Institute, Jingdezhen, 2009.

徐小娇 - 明清景德镇民窑兔纹研究. 景德镇陶瓷学院, 景德镇, 2009.

[14]. MA, Wei Du – *Patterns on Porcelain*. The Palace Museum Publishing, Beijing, 2013.

马未都 – 瓷之纹. 故宫出版社, 北京, 2013.

[15]. CANEPA, Teresa - *Porcelana Kraak: O desenvolvimento do Comércio Global no final do século XVI e início do século XVII.* 1ª ed. Jorge Welsh Books, Londres, 2008.

[16]. LION-GOLDSCHMIDT, Daisy – *Les Porcelaines Chinoises du Palais de Santos*. Arts Asiatiques, Nouvelle Edition, Paris, 1988.

[17]. MATOS, Maria Antónia Pinto – *A Casa das Porcelanas. Cerâmica chinesa da Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves*. Instituto Português de Museus e Philip Wilson Publishers, Lisboa, 1996.

«Un extravío de la piedad»: consequências e leituras da prática de vestir a Virgem em Portugal e Espanha

DIANA RAFAELA PEREIRA

Doutoranda de História da Arte Portuguesa, FLUP, Investigadora CITCEM, Bolseira FCT1, Portugal, dianarafaelapereira@gmail.com

RESUMO:

A prática de vestir a Virgem e as suas consequências são analisadas através de três esculturas marianas de diferentes materiais, iconografias e cronologias, que sofreram mutilações mais ou menos radicais para facilitar a aplicação de vestes e outros adornos. Adicionalmente são examinadas várias perspetivas historiográficas sobre este fenómeno, que alterou significativamente inúmeras esculturas medievais e as leituras que delas fazemos.

PALAVRAS-CHAVE:

Escultura; Imaginária de Vestir; Iconografia Mariana

«A MORTE DA ESCULTURA»

Em 1893, Javier Fuentes y Ponte (1830-1903)[2] terminou a sua "Memoria sobre Indumentaria de las Imágenes de la Santísima Virgen..." afirmando ter sido sua preocupação não ferir as suscetibilidades das pessoas que participaram "no mau gosto de tapar as estátuas de Maria desde a época do Renascimento". Segundo o mesmo autor, esse "delito de lesa-majestade" havia resultado de "um extravio da piedade e do bom senso" que a razão e a arte estavam finalmente a reparar. O seu contemporâneo Fortián Solá i Moreta (1876-1948)[3] era, igualmente, um acérrimo defensor de que as imagens deviam ser devolvidas à sua originalidade pré-vestida, afirmando a propósito do restauro da *Virgen de Queralt* (Berguedà), que tal não era mais que o regresso ao bom gosto e o retorno à verdade.

Esta visão depreciativa do costume de vestir santos não era isolada. Na realidade, esta prática nunca encontrou consenso entre a própria Igreja, como atesta a contínua contradição entre as orientações das Constituições Sinodais ibéricas desde o século XVI, e o que foi de facto a práxis das instituições eclesiásticas[4]. Esta perspetiva pejorativa influenciou a historiografia da arte até aos nossos dias. Já em 1991, Richard Trexler (1932-2007)[5] notava que a prática de vestir imagens era um dos temas mais negligenciados da história da arte. Apesar da sua importância para a compreensão dos objetos artísticos, as alusões encontradas sobre o assunto foram, durante décadas, tendenciosas. Em 1950, Elizabeth Weismann (1907-1989)[6], na sua obra sobre escultura Mexicana, chegou mesmo a afirmar que as imagens de vestir representavam "a morte da escultura".

Inicialmente, o adorno de imagens marianas ter-se-á verificado com a aplicação de mantos, véus e coroas metálicas, complexificando-se e evoluindo para a utilização de indumentárias completas já no século XIV, como observa Just Cassador, pseudónimo de Josep Gudiol i Cunill (1872-1931),[7] através da leitura de inventários do Mosteiro de Pedralbes (Barcelona). Se por um lado surgiram novas tipologias que satisfizeram esta prática e facilitaram os cortejos processionais, nomeadamente as imagens de roca ou as esculturas articuladas - as últimas existentes na Toscânia desde o século XIV[8] -, casos houve em que se continuaram a adaptar imagens existentes.

De acordo com Fuentes y Ponte[9], a prática de vestir imagens da Virgem começou por responder a uma necessidade de renovação estética que invalidava as primitivas esculturas românicas. Contrariando os Visitadores que mandavam queimar ou enterrar as antigas imagens, os devotos adaptaram as mesmas através da adição de ricos têxteis e peanhas altas, transformando o que outrora eram Virgens sedentes em Virgens levantadas, ignorando a desproporcionalidade do resultado final. Se para este autor tais atos foram monstruosidades, em 2010 Francisca Diestro e Josemi Lorenzo[10] concluíram a propósito do restauro de cinco esculturas mutiladas da província de Soria, que a devoção por essas imagens, e não outras, garantiram a sobrevivência de uma grande quantidade de estátuas medievais, ainda que através de uma prática que as desfigurou.

Três exemplos

A primitiva imagem de N.ª S.ª da Oliveira, ou St.ª Maria de Guimarães, foi substituída por outra de roca (hoje em funções) possivelmente no século XVII. Segundo o P.e António Caldas11, em 1881 esta escultura encontrava-se na antecâmara de acesso à tribuna do altar-mor da igreja da Colegiada. Mais tarde, após a Lei da Separação de 1911, foi transferida para o Museu Regional de Alberto Sampaio, onde esteve exposta na intitulada "Sala de Aljubarrota: Relicário glorioso da Pátria Portuguesa"12. Trata-se de uma Virgem em Majestade românica, de madeira e muito deteriorada, sendo difícil a sua datação. É situada por diferentes autores entre os séculos X e XIII13, pelo que pode remontar ao Mosteiro dedicado a S. Salvador, St.ª Maria e Santos Apóstolos, fundado por Mumadona Dias (n. antes de 926-f. depois de 968) e transformado em Colegiada no século XII.

Em Junho de 1981 deu entrada no Instituto de José de Figueiredo. Do seu relatório de restauro14 consta que em data incerta a imagem foi alvo de transformações profundas para

ser "utilizada como escultura de roca". Estas incluíram um desbaste radical do Menino Jesus (ao centro) e braços da Virgem, os quais "estorvavam" a aplicação de vestuário. Na figura da Virgem a zona dos joelhos foi cortada em cunha e foram-lhe acrescentados elementos de madeira "a simular uma cintura", além de duas rótulas na zona dos ombros para adição de braços articulados. É possível que anteriormente existisse um véu e até uma coroa na cabeça da Virgem, também mutilada. Toda a peça está cravejada de pregos de vários tamanhos e cronologias, os quais, segundo o relatório, serviam para fixar elementos de madeira falsos ou segurar as roupas. Possivelmente como forma de uniformizar a superfície mutilada, foi utilizada cera na zona da cabeça e tela, massa de serradura e cola em várias partes da peça, antes do repinte. A partir de data indeterminada só a cara e o pescoço foram tratados já que eram os únicos destinados a serem vistos.

Tanto em Portugal como em Espanha existem inúmeros casos de Virgens românicas, góticas e até posteriores, que sofreram adaptações sucessivas que apagaram quase totalmente a sua aparência original. Além das mutilações, eram frequentemente adicionadas estruturas de roca ou peanhas, como nos casos da St.ª Maria de Varzim, N.ª S.ª de Vila Velha (Fronteira), e das *Virgens de la Muela* (Corral de Almaguer) e *de la Merced* (Mercedárias de la Asunción, Sevilla), não só para potenciar o volume das saias, mas também para dar mais altura às imagens. É o que possivelmente aconteceu no caso vimaranense, com o acrescento dos referidos elementos de madeira "a simular uma cintura", os quais cremos que se prolongavam como uma estrutura de roca.

Em 1900, Albano Belino (1863-1906)15 explicava os danos da N.ª S.ª da Oliveira olvidando por completo que a imagem havia sido vestida. Dizia ele que "os sábios e o caruncho têm-lhe feito estragos; aquelles escavacando-a para se averiguar a qualidade da madeira, o que não puderam conseguir até hoje, e este roendo-a grandemente pela parte posterior." Décadas mais tarde, Aarão de Lacerda (1890-1947)16 presumia que "tais maus tratos" sucederam para que a imagem fosse vestida facilmente "como as de roca".

Um inventário do Tesouro da Colegiada do século XV (c. de 1459?)17 refere já a existência de dezoito véus da "Jmajem de santa maria" e quatro mantilhas de Santa Maria, além de dois mantos, indicados na sequência destas mas não explicitamente atribuídos à imagem de St.ª Maria. No mesmo inventário refere-se ainda "huua polayna de pano chapado de prata do ffijlho de santa maria". Parece-nos plausível que esta descrição se refira ao Menino Jesus decepado, que na altura ainda existiria. Visto que a imagem era adornada apenas com véus ou mantos, a mutilação ainda não teria ocorrido nesta data. Por outro lado, o inventário datado de 158518 revela uma variedade considerável de vestidos e peças de roupa explicitamente identificadas como pertencendo à N.ª S.ª da Oliveira, incluindo gibões, saias, vasquinhas, além de golas, *lechuguillas* e punhos. A existência de vestuário mais complexo sugere, assim, que a escultura foi adaptada entre a segunda metade do século XV e 1585. Adicionalmente, na descrição de cada item do inventário quinhentista não se referem peças de vestuário do Menino Jesus. Por fim, a fonte iconográfica mais antiga que se conhece, ao que parece publicada pela primeira vez em 162319, é uma gravura que mostra a N.ª S.ª da Oliveira já sem o Menino, segurando ao invés um ramo de oliveira.

Comparativamente, a imagem de N.ª S.ª da Conceição de Vila Viçosa não sofreu mutilações tão acentuadas. A tradição atribui a D. Nuno Álvares Pereira (1360-1431) a oferta desta escultura à primitiva igreja de N.ª S.ª do Castelo. Em 1972, Túlio Espanca (1913-1993)[20] admitiu essa origem dizendo que a peça era dos alvores do século XV, no entanto, poucos anos mais tarde excluiu a hipótese afirmando que se assemelhava à produção da região da Batalha de finais desse século[21].

Em 1989, um trágico caso de iconoclastia contemporânea levou ao seu restauro urgente. Relatos da época contam que a 21 de abril, João Félix, de 25 anos e alegado frequentador da Igreja Evangélica Assembleia de Deus, entrou no Santuário, invadiu a capela-mor e deliberadamente puxou o manto da Virgem fazendo com que a imagem caísse estilhaçada no chão[22]. A 3 de maio a estátua chegou ao

Instituto de José de Figueiredo partida "em numerosos fragmentos"[23]. O relatório do restauro revela que, além de ter sido inteiramente vazada no reverso em data incerta (possivelmente para aplacar o seu peso nas procissões), a cabeça da Virgem e o que outrora terá sido um véu, foi desbastada de forma a melhor acomodar as vestes, a cabeleira e as coroas de metal. De cada lado do rosto estava uma fita adesiva onde se penduravam os brincos que a adornavam. Eram também visíveis, em várias zonas, as marcas deixadas pelos alfinetes que compõem as vestes, e o manto esculpido, do lado esquerdo abaixo do Menino, estava danificado.

Neste caso, se comparado com o de N.ª S.ª da Oliveira, foram as roupas que se adaptaram à imagem, estando os conjuntos compostos por manto, saia/avental, peitilho, cinto, manga direita e túnica do Menino Jesus. Os mesmos aplicam-se na escultura (e sobre várias camadas de roupa interior) como um *puzzle*, através do uso generoso de alfinetes e concedendo-lhe a aparência triangular que lhe conhecemos. Acrescente-se que este resultado lhe dá maior altura, visto que a saia e manto cobrem a peanha sobre a qual está colocada, mas não altera radicalmente a sua iconografia como no exemplo anterior. Ainda assim, o choque entre a escultura tardo-gótica e a imagem sobrevestida é substancial.

É desconhecida a data em que se começou a vestir totalmente esta escultura, existindo apenas indícios documentais que sugerem essa realidade já no século XVII. Em 1683, Oliveira Cadornega (1623-1690)[24] dizia que a matéria da imagem não era determinada, o que é reiterado por Fr. Agostinho de Santa Maria (1642-1728)[25] no seu "Santuário Mariano", quando explica que a mesma tinha uma camisa de tecido branco que nunca se lhe tirava e sobre a qual a vestiam. Segundo o mesmo, por respeito pela imagem ninguém se atrevia a examinar a sua matéria (que se julgava ser pedra), depois de um Bispo de Elvas a picar com um alfinete no pescoço de onde "saíra logo sangue". Já no século XIX, Joaquim Espanca (1839-1896)[26] acreditava que a escultura fosse de pedra, apesar de ter "colada a si uma capa de lona".

Fr. Agostinho relata que "por mais reverência, ou mayor adorno" a imagem era vestida de "ricas roupas de télas preciosas, & conforme os tempos." De facto, o adorno com vestes é muitas vezes explicado por este autor como manifestação de uma maior veneração pelas imagens. Por exemplo, a propósito da N.ª S.ª do Azinhoso (Mogadouro) informa que "a devoçaõ dos que servem a esta Senhora, não se satisfazendo dos ornatos da escultura, & pintura, a veste de ricas roupas, para mayor veneraçaõ"[27]. Por outro lado, é também frequente a referência de que as imagens usavam vestidos conforme os tempos ou festividades, ou apenas em ocasiões festivas: a N.ª S.ª do Ó (Torres Novas) era "de tão excellente escultura" que apenas lhe vestiam uma Opa rica nas maiores solenidades[28]. Prolífico em informações sobre a prática de vestir santos no Portugal de seiscentos e setecentos, o "Santuário Mariano" atribui também ao poder milagroso das imagens, a origem deste costume: sobre a escultura de N.ª S.ª da Atalaia (Montijo), Fr. Agostinho relata que "para se dar lugar a correspondencias dos muytos, & grandes milagres, que o Senhor (...) obra por meyo desta Sagrada Imagem, foy necessario o vestilla, & assim se vé ornada de riquissimos vestidos". 29 Adicionalmente, não se devem descurar razões de teor mais prático, como a ocultação do "desmayado das cores" da antiga imagem de N.ª S.ª dos Meninos (Lamego)[30] ou do desbaste das costas de N.ª S.ª da Orada (Reguengos de Monsaraz), efetuado para facilitar o seu transporte nas procissões[31].

A escultura de madeira de St.ª Maria de África, uma *Pietá* de finais do século XIV-1400, foi enviada pelo Infante D. Henrique (1394-1460) para Ceuta após a conquista dessa praça[32]. Segundo Alejandro Correa de Franca (?-1750)[33], a 8 de abril de 1602, numa tentativa de aplacar a Peste, os Ceutís levaram em procissão a imagem de N.ª S.ª de África da sua ermida à catedral. O mesmo autor refere que pela mesma razão a imagem voltou a sair à rua em 1648, 1677, 1737 e 1743. Terá sido entre estas datas que começou a ser adornada com roupas, pelo que algumas representações da imagem, datadas de finais do século XVII e do século XVIII, mostram-na com mantos e touca branca. Em 1686, fixou-se a sua celebração no dia 5 de agosto, pelo que a escultura sai em procissão anualmente nessa data.

A imagem foi vestida por completo até 1946, data da sua Coroação Canónica. A partir de então passou a envergar apenas um manto, além de ricas peças de ourivesaria, para que se apreciasse a qualidade da escultura, até então quase totalmente oculta.

Os seus problemas de conservação eram percetíveis já nos anos 50, pelo que foi intervencionada em 1955, o que na realidade se traduziu num repinte e entabuamento traseiro. Em 1986 ressurgiu a necessidade de um restauro sério, o qual foi adiado até 1991 dada a resistência em ver sair a escultura para o Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid, o que finalmente aconteceu em março desse ano[34].

O relatório do restauro[35] mostrou que a escultura foi radicalmente vazada na parte de trás, debilitando o suporte ao ponto de em alguns pontos se verificarem transparências. Por todo o corpo foram encontrados pregos e alfinetes de diferentes épocas e tamanhos. Os conservadores encontraram também um suporte, possivelmente adicionado no século XVII, colocado a fim de reforçar a base da escultura, e com ferragens para fixar a peça ao andor processional. A imagem apresentava ainda várias repinturas que impediam a apreciação da policromia e modelado originais. Adicionalmente, as cabeças da Virgem e de Cristo foram severamente alteradas, sendo-lhes removidos o véu e a coroa de espinhos.

Recentemente, José Gallardo Gomez (sob pseudónimo Juan Lauretano)[36] evidenciou as semelhanças entre esta escultura e a N.ª S.ª da Piedade da igreja da Misericórdia de Esposende, a qual desafortunadamente mostra uma repintura que não reflete o seu modelado. Embora se desconheça a sua origem, é plausível que tenha saído da mesma oficina que St.ª Maria de África, tornando-se por isso uma fonte única para imaginar, com alguma precisão, como eram o véu e a coroa de espinhos desaparecidos da Patrona de Ceuta.

Fig. 1 – N.ª S.ª da Oliveira, séc. XIII (?), madeira policromada, 83,5x32,5x26cm, Museu de Alberto Sampaio, Guimarães, Fotografia I.J.F.; N.ª S.ª da Conceição, séc. XV, pedra policromada, 105x41x32cm, Santuário de N.ª S.ª da Conceição, Vila Viçosa, Fotografia I.J.F.; St.ª Maria de África, séc. XIV-1400, madeira policromada, Santuário de St.ª Maria de África, Ceuta, Fotografia I.C.R.B.C.

Escultura *vs* Imagem: considerações finais

A antiguidade da tradição de vestir a N.ª S.ª da Oliveira, central para entender a existência da primitiva imagem, explica a decisão dos responsáveis do Museu de Alberto Sampaio perante o tratamento proposto pela equipa de conservação do I.J.F. Este implicava o levantamento de todos os elementos não originais (madeira, tela e pregos) "que perturbam a boa leitura da escultura". Recusando esta proposta a equipa do Museu, liderada por Maria Gagean de Vasconcelos, deliberou que tais elementos deveriam ser mantidos, procedendo-se apenas ao tratamento de conservação, já que o então estado da escultura era "resultado da sua vivência através dos anos" e relatava as "várias fases da sua utilização ao culto"37.

É curioso notar que após o restauro da N.ª S.ª da Conceição, e apesar dos danos causados pela tradição de vestir a estátua, não parece ter existido qualquer dúvida sobre a continuidade da aplicação das roupas, sobrepondo-se a tradição e a imagem devocional à escultura. De acordo com o relatório do I.J.F., uma técnica da Divisão de Têxteis fez uma touca em tecido para servir de suporte aos brincos e substituir a fita adesiva utilizada com esse fim, mas não se criaram soluções

adicionais para minimizar os danos inerentes a este costume. De resto, continua a ser absolutamente tabu mostrar-se a escultura sem vestes e a mudança de roupas é feita à porta fechada, apenas por mulheres e sob enorme sigilo.

A escultura de St.ª Maria de África, por seu turno, foi objeto de uma discussão prolongada. As atas publicadas juntamente com o seu relatório de restauro revelam que foi desde cedo tomada a decisão de não submeter a escultura a futuras procissões, aconselhando-se igualmente que esta deixasse de ser vestida e adornada, já que "de origem, não foi concebida como imagem processional" e a constante mudança de roupas e jóias provocava um contínuo desgaste. Nesse sentido foram retirados os suportes metálicos para as jóias e recomendada a realização de uma réplica[38]. Durante cinco anos a escultura não saiu às ruas nem foi vestida ou adornada, perante a consternação de muitos Ceutís. Em 1996, consolidou-se o interior da imagem e a base que a colocaria de novo no andor. A escultura voltou igualmente a vestir-se e a envergar as coroas. Para minimizar o contacto dos adornos, construiu-se um "pollero". Trata-se de uma armação metálica, colocada imediatamente atrás da escultura, e sobre a qual se colocam o manto e a coroa da Virgem, que assim não pesam e praticamente não tocam na imagem. A coroa de espinhos metálica coloca-se na cabeça do Cristo ocasionalmente, e sempre sobre uma fita de tecido. Gallardo Gomez[39]afirmaria mais tarde que o restauro "salvou a escultura (...) mas esteve a ponto de condenar a «imagem»", a qual, no seu entender, compreende a tradição iconográfica e o património imaterial que a rodeia.

Estas três esculturas ilustram bem a diversidade do fenómeno de vestir a Virgem e as suas implicações materiais, negligenciadas ao longo da História da Arte. Adicionalmente, os seus processos de conservação revelam várias colisões, quer entre os diferentes profissionais do Património, quer entre estes e os devotos. Estas, para concluir, demonstram a necessidade de um diálogo contínuo e interdisciplinar sobre a importância que têm inúmeras práticas cultuais e votivas centenárias, para a compreensão dos objetos que chegam até nós.

1 Cofinanciamento do FSE e do MCTES no âmbito do POCH.

2 FUENTES Y PONTE, Javier - *Memoria sobre Indumentaria de las Imágenes de la Santísima Virgen en las Diferentes Épocas de la Historia*. Imprenta Mariana, Lérida, 1893, p. 51.

3 SOLÁ I MORETA, Fortián – *Las Imágenes Marianas de talla y los vestidos postizos*. Imprenta Mariana, Lérida, 1917, pp. 7-8.

4 Veja-se MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma - *Las constituciones sinodales y la imagen processional. Normas para la fiesta del siglo XVI*. Espacio, Tiempo y Forma, s. VII, nº 2, Facultad de Geografía e Historia de la UNED, 1989, pp. 81-92; ROCHA, Manuel - *Dirigismo na produção da imaginária religiosa nos séculos XVI-XVIII: as Constituições Sinodais*. MVSEV, s. IV, 5, Círculo Dr. José de Figueiredo, 1996, pp. 187-202.

5 TREXLER, Richard - *Habiller et Déshabiller les Images: Esquisse d'une Analyse*. L'Image et la production du sacré: actes du colloque de Strasbourg, 20-21 janvier 1988. Méridiens Klincksieck, Paris, 1991, p. 195.

6 WEISMANN, Elizabeth - *Mexico in sculpture, 1521-1821*. Harvard University Press, Cambridge, 1950, p. 178.

7 CASSADOR, Just - *Una Qüestió Iconológica: Les Imatges Vestides*. Revista de la Asociación Artístico Arqueológica Barcelonesa, v. 3º, 1901-1902, p. 447.

8 GENOVESE, Valeria – *Statue Vestite e Snodate: un Percorso*. Scuola Normale Superiore, Pisa, 2011, pp. 175. No contexto cristão a mais antiga imagem de vestir que se conhece é a *Virgen de los Reyes* de Sevilha, da 1ª metade do séc. XIII, que se saiba, um caso excecional.

9 FUENTES Y PONTE, Javier - *Memoria*..., *Op. Cit.*, pp. 27-28.

10 DIESTRO ORTEGA, F.; LORENZO ARRIBAS, J. - *Conservación, devoción, documentación. Vírgenes com Niño medievales de la provincia de Soria*. Ge-Conservación. Publicación Digital Hispano-Lusa de Conservación y Restauración, nº 1, 2010, págs. 164-165.

11 CALDAS, António – *Guimarães: Apontamentos para a sua História*. Câmara Municipal de Guimarães, Sociedade Martins Sarmento, Guimarães, 1996, p. 267.

12 GUIMARÃES, Alfredo – *Guimarães: Guia de Turismo.* Câmara Municipal de Guimarães, Guimarães, 1940, p. 94.

13 Veja-se TÁVORA, Bernardo – *Elementos para o Estudo Histórico-Iconográfico da Imagem de «Santa Maria de Guimarães»*. Sep. Actas do Congresso Histórico de Guimarães e sua Colegiada, 4, Barbosa e Xavier, Braga, 1982.

14 Arquivo de Conservação e Restauro do Instituto de José de Figueiredo (A.C.R.I. J.F), Relatório de Restauro da imagem de N.ª S.ª da Oliveira de Guimarães, 1981-1985, Guia 55/81, Restauro CR/81.

15 BELLINO, Albano – *Archeologia Christã. Descripção Historica de todas as Egrejas, Capellas, Oratorios, Cruzeiros e outro Monumentos de Braga e Guimarães*. Empreza da Historia de Portugal, Lisboa, 1900, p. 102.

16 LACERDA, Aarão de – *O proto-românico e o românico na Península e na França. A expansão da arte românica e da arte ogival em Portugal até D. João I: arquitectura, escultura e artes menores.* História de Portugal, vol. II. Portucalense Editora, Barcelos, 1929, p. 682.

17 ALMEIDA, Eduardo de – *Os Cónegos da Oliveira: Tesouro da Colegiada.* Revista de Guimarães, nº 36, 4, Sociedade Martins Sarmento, 1926, pp. 164-173.

18 ALMEIDA, Eduardo de - *Os Cónegos da Oliveira: Tesouro da Colegiada*, Revista de Guimarães, nº 38, 1-2, Sociedade Martins Sarmento, 1928, pp. 79-80; *Os Cónegos da Oliveira: Tesouro da Colegiada*, Revista de Guimarães, nº 38, 3-4, Sociedade Martins Sarmento, 1928, pp. 234-235.

19 BARBOSA, Agostinho - *Pastoralis solicitudinis, sive de officio, et potestate episcopi tripartita descriptio...*, Ex Typographia Camerae Apostolicae, Roma, 1623.

20 ESPANCA, Túlio – *Notícia de quatro igrejas comendatárias da Ordem de Avis.* A Cidade de Évora. Boletim da Comissão Municipal de Turismo, nº 55, ano XXIX, Jan. - Dez., 1972, pp. 101-238.

21 ESPANCA, Túlio – *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Évora: zona sul*. Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1978, p. 535.

22 DENTINHO, Inês - *Cacos em nome de Deus*, O Independente, 19 de maio de 1989, p. 15.

23 A.C.R.I.J.F, Relatório de Restauro da imagem de N.ª S.ª da Conceição de Vila Viçosa, 1989, Rest. M/89.

24 CADORNEGA, António - *Descrição de Vila Viçosa*. Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1983, p. 24.

25 MARIA, Agostinho de Santa - *Santuario Mariano*, Tomo VI, Officina de Antonio Pedrozo Galram, Lisboa, 1718, pp. 200-201.

26 ESPANCA, Joaquim - *Memórias de Vila Viçosa.* Cadernos Culturais da Câmara Municipal de Vila Viçosa, nº 24, Gráfica Calipolense, Vila Viçosa, 1985, p. 73.

27 MARIA, Agostinho de Santa – *Santuario Mariano*, Tomo V. Officina de Antonio Pedrozo Galram, Lisboa, 1716, pp. 638-642.

28 MARIA, Agostinho de Santa – *Santuario Mariano*, Tomo II, Officina de Antonio Pedrozo Galram, Lisboa, 1707, pp. 230-235.

29 *Idem*, pp. 407-411.

30 MARIA, Agostinho de Santa – *Santuario Mariano*, Tomo III. Officina de Antonio Pedrozo Galram, Lisboa, 1711, pp. 203-208.

31 MARIA, Agostinho de Santa – *Santuario Mariano*, Tomo VI, *Op. Cit.*, pp. 230-235.

32 GARCIA, José (org.), ANDRÉ, Carlos, MOREIRA, Pedro - *Documentação Henriquina*. Maia: Castoliva Editora, 1995, pp. 106-107.

33 CORREA DE FRANCA, Alejandro - *Historia de la Mui Noble y Fidelíssima Ciudad de Ceuta*. Consejería de Educación y Cultura, Ceuta, 1999, pp. 206; 301.

34 AA. VV. – *Nuestra Señora de África: Processo de Restauración.* Caja de Madrid, Ministerio de Cultura, Ceuta, 1992, pp. 11-13.

35 *Idem*, pp. 34-42.

36 LAURETANO, Juan – *La Piedad de Esposende*, Aleo, nº 17, Cofradía de Santa María de África, 2016, pp. 26-29.

37 A.C.R.I.J.F, Relatório de Restauro da imagem de N.ª S.ª da Oliveira de Guimarães, *Op. Cit.*, pp. 15-16.

38 AA. VV. – *Nuestra Señora de África... Op. Cit.,* pp. 16-18, 57.

39 GALLARDO GÓMEZ, José – *El Manto Rojo de Nuestra Señora de África*. Cofradía de Santa María de África, Ceuta, 2013, p. 13.

A visão artística de Rafael Bordalo Pinheiro e sua influência no gosto português através da decoração de exposições

RITA NOBRE PERALTA

Estudante do Doutoramento em Belas-Artes – Ciências da Arte, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa – Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Lisboa, Portugal, nobre.ar@gmail.com

ALICE NOGUEIRA ALVES

Professora auxiliar convidada, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Lisboa, Portugal, a.alves@belasartes.ulisboa.pt

RESUMO:

A apreciação da obra de Rafael Bordalo Pinheiro possibilita uma plenitude de olhares e considerações. Neste artigo, pretendemos focar como este autor estabeleceu a ligação entre as formas artísticas e os temas que trabalhou, sempre conjugados com a crítica social e o humor que lhe foram tão caraterísticos. Pretendemos perceber como estabeleceu novos alicerces para a criação, fruição, circulação e consumo arte em Portugal e no estrangeiro, através da sua participação como decorador, de interiores e de exteriores, em vários projetos de reabilitação urbana e em certames culturais, nacionais e internacionais.

PALAVRAS-CHAVE:

Portugalidade; Modernização; Fronteiras; Património; Fruição.

RAFAEL BORDALO PINHEIRO E A ARTE NOVA EM PORTUGAL – O CERAMISTA

Fruição, narrativas e consumo artístico

O presente artigo enquadra-se num processo de investigação iniciado anteriormente1, com o objetivo de se realizar uma leitura sobre o modo como o génio do autor português, Rafael Bordalo Pinheiro, exerceu uma marca inequívoca no desenvolvimento do gosto artístico nacional. Este processo verifica-se nas suas criações na área da cerâmica – talvez o registo onde mais facilmente se compreende a pioneira implementação de influências do estilo Arte Nova. Por outro lado, verificamos que, em harmonia com as políticas governativas nacionais da época, e atento às tendências culturais em desenvolvimento um pouco por toda Europa, o trabalho deste artista contribuiu para impulsionar a economia local e para o enriquecimento das tradições artísticas nacionais.

Em território português, o estilo Arte Nova manifesta-se tardiamente, com maior vigor entre os anos de 1905 e 1920. A sua disseminação deveu-se, principalmente, ao ímpeto de uma burguesia urbana em ascensão, que promoveu a construção de edifícios, onde se evidenciavam marcas desta influência artística, em algumas das cidades mais importantes do país. A produção de azulejos destinados ao revestimento das fachadas dos edifícios, que muito caracterizou a malha urbana das principais cidades portuguesas dos finais do século XIX, tornou-se representativa da crescente industrialização e avanços técnicos na área da cerâmica. Em estreita ligação com a arquitetura citadina, o azulejo adquire um papel preponderante no desenvolvimento nacional deste estilo, em sinal de ostentação dos seus proprietários, deixando de ser apenas um elemento decorativo, tornando-se agora simbólico [1]. Esteticamente, a partir de determinada altura, a cerâmica ornamental aplicada nas fachadas, vai transparecer uma tendência cada vez mais naturalista, implícita um pouco por toda a cidade, patente nos painéis que decoram gares de comboio, átrios e hotéis, a par dos interiores e exteriores de palácios, dos edifícios senhoriais particulares e de casas de comércio. Em algumas situações pontuais, os painéis azulejares adquirem também uma função publicitária, funcionando como cartaz de divulgação do conteúdo comercial dos estabelecimentos [1], como no caso da Tabacaria Mónaco, decorada com azulejos naturalistas produzidos por Rafael Bordalo Pinheiro, em que sob uma bucólica paisagem campestre, sapos e grous rodeados por nenúfares fumam cigarrilhas, dançam e leem as páginas de jornais à venda na loja.

Rafael Bordalo Pinheiro, destacando-se enquanto um dos mais importantes ceramistas portugueses, envolve-se na fundação da Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha (1885) e revitaliza este centro de produção rural. Com vista à sua industrialização e modernização em termos artísticos, junta-se ao seu amigo José Ramalho Ortigão (1836-1915), à sua irmã Maria Augusta (1841- 1915) e ao seu irmão Feliciano Bordalo Pinheiro (1847-1905), para assinar a escritura da referida fábrica a 30 de junho de 1884. A excelente execução técnica e a sua constante preocupação em estar a par dos mecanismos estéticos e de produção, levados a cabo nos outros países da Europa, é evidente na produção ali realizada. O seu génio criativo atinge níveis de excelência extraordinários, devido ao seu conhecimento dos novos modelos estéticos internacionais, com que teve oportunidade de conviver em primeira mão, nas viagens que realizou nas décadas anteriores à fundação da fábrica. Nas Caldas produziram-se azulejos em relevo e peças de cerâmica artística; exploraram-se temas figurativos, vegetalistas e zoomórficos, privilegiando-se, igualmente, a reprodução e incorporação de elementos do imaginário e da cultura nacional. Com empenho, Rafael Bordalo Pinheiro aposta numa produção capaz de englobar não só aspetos de modernidade estética, em sintonia com as tendências vividas na Europa, passiveis de transmitir valores e símbolos tradicionalmente portugueses. A procura desta tipologia de "soluções nacionalistas modernizadas", que o acompanhou durante toda a sua vida, levou-o inúmeras vezes a perfilar a sua produção com as linhas de pensamento

defendidas por outras personalidades portuguesas, ligadas não só à crítica de arte, mas, também, à literatura e, a questões relacionadas com o património nacional. O seu esforço para a disseminação e valorização destes contextos apoia-se numa tentativa de manter vivo o conceito de portugalidade.

Um pouco por todo o país, assistimos a um gosto crescente pelas artes decorativas aliadas às tradições portuguesas que, gradualmente, também se vão aproximando ao movimento inglês *Arts and Crafts* e Pré-Rafaelita [1]. São cada vez mais frequentes as parcerias entre artistas, decoradores e artesãos, muitas vezes combinando os seus conhecimentos sobre os materiais, as técnicas e as diferentes especialidades de cada um. É também neste contexto que Rafael Bordalo Pinheiro vai trabalhar (paralelamente à sua atividade ligada à imprensa e à caricatura social, também a par da produção da Fábrica de Faianças), tornando-se num dos artistas mais polivalentes da sua época. Produz intensamente segundo a nova tendência artística que, lentamente, se materializa em contexto nacional.

Relativamente ao espaço arquitetónico doméstico, referimos, como exemplo, a casa apalaçada *Beau Séjour*, situada no bairro de Benfica, em Lisboa, e a parceria de reabilitação e decoração dos seus interiores (1887-1892), levada a cabo juntamente com os seus irmãos Columbano e Maria Augusta, bem como outros artistas. Na área do *foyer* antecedente à sala de jantar, Rafael Bordalo Pinheiro criou uma composição de tamanho considerável, onde existe uma fonte-lavatório. Este exuberante elemento funcional é decorado com motivos vegetalistas e zoomórficos, tentando criar-se uma ilusão ótica que une o enquadramento cénico. Uma moldura de azulejos intitulada *Sapo e Nenúfar*, executada em padrões distintos, remata todo o conjunto. Na sala de jantar, aplicou pequenos detalhes cerâmicos no candeeiro a gás, suspenso no meio do espaço de refeição, contendo folhagens, cachos de uvas, frutas e abelhas, que compõem formas intrincadas de cores vivas, seguindo, mais uma vez, um estilo naturalista orgânico. O artista também sugere a aplicação de dois painéis de azulejos, com o padrão utilizado no lavatório, para a decoração dos arcos neogóticos em madeira que dão acesso à área de serviço da cozinha. Reportando talvez o aspeto mais singular desta obra, destacamos a encomenda de mobiliário, especialmente projetado com o propósito de complementar a linguagem decorativa executada pelos irmãos. Neste contexto, três conjuntos de móveis de diferentes tamanhos e funções são especialmente concebidos para receber a decoração cerâmica de Rafael Bordalo Pinheiro que, ao serem estrategicamente colocados na sala de jantar, finalizam o ambiente e combinam os seus aspetos funcionais e estéticos.

Fig. 1 – "Fonte Lavatório" 1891, Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905) Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha; Azulejos e cerâmica vidrada policromada; 334 x 225 cm.; Fotografia a cores de Pedro Boffa Molinar (1992); ©Palácio Beau Séjour; FT9706CMLEO, NEG344/92CMLEO.

Paralelamente às narrativas exploradas por Rafael Bordalo Pinheiro em contexto urbano, descobrimos na sua vertente de produção de cerâmica figurativa e alegórica, outro toque de genialidade em completa sintonia com a sua personalidade crítica e humorística. De entre os inúmeros exemplos de peças utilitárias, existe na fosforeira *O Barriga* (1887) uma intencionalidade política mordaz, em que a forma escultórica se alinha com a alcunha satírica comumente dada aos membros parla-

mentares. A crítica aberta às interferências do governo inglês nas políticas nacionais face às colónias em Africa por altura do *Ultimatum* (1890), e que o autor não se escusou de expressar, é talvez um dos exemplos mais assertivos e flagrantes desta tendência acutilante, nomeadamente com a criação da figura simbólica de *John Bull*, reproduzida em caixas figurativas, em figuras de engonço, num escarrador e num penico, cimentando a ridicularização da situação geopolítica vivida à época [2]. Neste seguimento cabe-nos também salientar aquela que será a sua figura mais conhecida, o *Zé Povinho*, surgida pela primeira vez em 1875 no periódico *A Lanterna Mágica*. A personagem satírica de crítica social criada por Rafael Bordalo Pinheiro para as páginas do seu jornal é também largamente retratada na sua produção cerâmica. Em toda a sua plenitude de caráter e, muitas vezes, expressando em pose, o seu principal atributo, o gesto do manguito, *Zé Povinho* surge assim em representação do sentimento de revolta e insolência. Esta atitude crescente de valorização das vivências e costumes nacionais vai-se implementando cada vez mais, acompanhando o surgimento de composições ilustrativas do folclore quotidiano português [3], como no caso das peças que retratam as varinas, os fadistas, os vendedores e demais exemplos dentro do género, e que, na grande maioria, envergam os seus trajes típicos e utensílios ligados aos ofícios tradicionais. O humor, sempre presente, levou muitas vezes o artista a produzir peças de singular originalidade, como é o caso das floreiras de suspensão, destinadas à decoração das paredes, em forma de orelha adornada com uma fita onde se lê "As paredes têm ouvidos" (1888), ou a peça de jardim intitulada *O Lobo e o Grou* (1900) cuja inspiração Rafael Bordalo Pinheiro encontrou na conhecida fábula de Esopo [2]. Pela clara materialização plástica do velho ditado popular, ou pela ilustração material da moral de uma estória bem conhecida do público, o autor manifesta recorrentemente a sua versatilidade face à transmissão dos seus ideais e pontos de vista através das suas conceções artísticas, salientando o caso das floreiras, que foram igualmente produzidas com a tradução do texto em francês, sob o intuito de integrarem o rol de objetos divulgados na Exposição Universal de Paris de 1889, demostrando o empreendedorismo do autor.

Numa outra perspetiva, Rafael Bordalo Pinheiro explora de forma exímia o gosto pela criação de peças profusamente ornamentadas de caráter historicista, um pouco a par do que vem sucedendo no plano europeu. Este gosto desenvolveu-se partir de uma certa tendência advinda do estilo barroco, contribuindo igualmente para a concretização de características estilísticas que apontam a entrada do novo estilo Arte Nova em território nacional, como no caso do jarrão dedicado a Adriano Coelho (s/d), a *Mísula do Infante D. Henrique* (1892) ou *A Talha Manuelina* (1893) [4]. Nestes exemplos, a profusão de motivos decorativos vegetalista e zoomórficos, dispostos em enrolamentos assimétricos combinados com figuras mitológicas, símbolos nacionais e relevos de inspiração mudéjar, ilustram a excecional criatividade naturalista do autor que assume uma interpretação plenamente revivalista de entidade nacional, reinventada e glorificadora dos feitos da nação. Indiscutivelmente, Rafael Bordalo Pinheiro imprime a todo o seu universo criativo uma visão *sui generis*, um gosto e uma opinião pessoal, sendo possível reconhecer os seus traços numa variedade de tipologias de peças desde a cerâmica, o desenho e a gravura. Esta peculiaridade está igualmente patente quando é chamado a contribuir com o seu génio enquanto decorador de espaços expositivos em eventos de caráter cultural, como seguidamente pretendemos focar com maior detalhe.

RAFAEL BORDALO PINHEIRO UM DECORADOR DE EXPOSIÇÕES

Lisboa, Paris, Madrid - gosto e circulação de obras de arte

Existem inúmeras referências à participação de Rafael Bordalo Pinheiro em exposições, mostras, leilões e certames culturais, como artista-autor ou como decorador, ainda que em alguns casos, as informações e detalhes atualmente disponíveis possam não ser completamente profusos e claros. Não sendo possível, no âmbito deste

artigo, focarmos todas as situações conhecidas, identificamos apenas alguns exemplos que nos parecem oferecer um contributo significativo para o teor da nossa exposição.

No seguimento da implementação da Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha, foi organizada, em fevereiro de 1886, no edifício do Comércio de Portugal em Lisboa, a primeira exposição dos produtos executados na nova fábrica. Para o efeito, Rafael Bordalo Pinheiro consegue apresentar cerca de duzentos modelos produzidos em apenas oito meses, tendo o evento sido recebido pelo público com grande entusiasmo e apontado com nota critica bastante favorável. Este facto impulsionador permite à empresa, quatro meses mais tarde, apostar na abertura de um novo espaço comercial a inaugurar na Avenida da Liberdade, composto por um armazém e loja, recebendo como primeiros visitantes D. Luís e D. Maria Pia [5]. Da exposição de 1886 restam-nos poucos detalhes, porém, em 20 de fevereiro, é impressa no jornal *Os Pontos nos ii* uma curiosa imagem ilustrativa de uma vista do interior da sala de exposição, em que reconhecemos a divertida figura do autor dentro de um jarrão numa atitude de brincadeira, rodeado por inúmeras peças de vários formatos, apresentadas ora no interior de vitrinas, ora colocadas nas paredes, sobre plintos, ou dispostas diretamente no chão, descrevendo um ambiente acolhedor. Dois anos mais tarde, é organizada uma nova exposição de faiança no Ateneu Comercial do Porto que também recebeu grande louvor.

Fig. 2 – Gravura "A Exposição da Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha nas Salas do Commercio de Portugal"; Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905) publicada no jornal Os Pontos nos ii de 2o de Fevereiro 1886; © Hemeroteca Digital – Content E v.1.6 - 2007-04-09T12:15:42

Em Lisboa, as instalações do espaço comercial de venda e exposição de cerâmica provinda da fábrica das Caldas, era partilhado com a *Empreza Liquidadora*, que operou entre 1886 e 1906, e cujos proprietários visavam a aposta na progressão da realização de leilões de arte em território nacional, sendo a disponibilidade e circulação de peças artísticas a gosto dos colecionadores, um dos seus principais objetivos. Como tal, este empreendimento veio a destacar-se dos demais, acabando por influenciar o gosto do público interveniente, não só pela vinculação do desenvolvimento progressivo deste tipo de mercado, mas, também, pela contribuição ao nível da definição das dinâmicas de transação neste segmento de negócio [6]. No exuberante salão de vendas da liquidadora realizavam-se *rendez-vous* semanais e os conhecidos leilões dominicais, que não dispensavam as parcerias decorativas dos vários espaços com Rafael Bordalo Pinheiro [7]. Nas fotografias estereoscópicas existentes no Museu Rafael Bordalo Pinheiro, em Lisboa, e assinadas por Cruz de Magalhães (1864-1928), reconhecemos o gosto

profuso e exuberante do autor. Em linha com a arquitetura neoárabe do salão e compondo um ambiente cénico, profusamente decorado, Rafael Bordalo Pinheiro conjuga peças ornamentais com os objetos destinados à comercialização (muitas vezes incluindo peças de sua autoria), numa simbiose funcional e estética característica do seu génio exuberante. Observamos neste conjunto, a multiplicidade dos têxteis decorativos em sintonia com a disposição de palmeiras e outras plantas que se alinham com as estruturas metálicas do edifício e que marcam o ambiente frondoso e exótico ponteado por lustres e lanternas, na tentativa de recriação de um espaço de cariz oriental. Noutro registo fotográfico semelhante, provavelmente referente a um outro salão do mesmo edifício, pelas diferenças notadas na estrutura arquitetónica, repete-se um ambiente similar. Através da comparação da imagem fotográfica com a que foi publicada no periódico *Os Pontos nos ii*, a 26 de junho de 1886, poderá tratar-se do salão onde antes se teria realizado a já referida exposição de cerâmica da Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha, espaço esse que em 1893 pertenceria à *Empreza Liquidadora* [6].

No plano internacional, destacamos a presença de Rafael Bordalo Pinheiro na preparação da exposição Universal de Paris, realizada em 1889, cujo tema foi a comemoração do Centenário da Revolução Francesa. A representação portuguesa era composta por dezasseis salas, onze dedicadas à exposição continental e cinco à colonial, tendo sido proposto ao artista a inclusão de várias peças cerâmicas suas, da Fábrica de Faianças da Caldas da Rainha, no discurso decorativo. Foram estes elementos que valeram a Rafael uma condecoração da Legião de Honra atribuída pelo governo francês. No contexto da sua produção, muito influenciada pela Arte Nova, com uma forte presença de elementos do imaginário nacional, como vimos anteriormente, o autor pretendeu explorar as artes decorativas nacionais recorrendo aos elementos mais pitorescos e originais do seu país, caracterizando cada um dos espaços em virtude da entidade de cada área geográfica de Portugal, o que acabou por ser muito bem aceite pelo público exterior, devido à sua linguagem naturalística e orgânica que lhes era familiar.

A sua participação na decoração da Exposição Colombiana de Madrid, integrada nas comemorações do IV Centenário da Descoberta da América, em 1892, também deve ser aqui referida. Este enfoque é realizado, não só pelo desempenho artístico do autor, patente nas soluções que apresentou, mas, também, pela sua ligação aos objetivos políticos ambicionados por parte da legação portuguesa, que refletiam o contexto social que se vivia em território nacional. De facto, esta conjuntura não poderia vir em melhor altura para os interesses portugueses, uma vez que as circunstâncias sociais e políticas resultantes da perda da soberania sobre território das colónias, se refletiam numa fragilidade nacional, em termos de posição geoestratégica de bases mundiais. Atendendo à possibilidade de se poder marcar uma posição de legitimação colonial, todo o certame da exposição foi cuidadosamente pensado segundo este objetivo [8].

Como secretário da Academia Real das Ciências de Lisboa, José Ramalho Ortigão foi destacado como representante do grupo português, integrando a equipa responsável pela preparação da exposição. As principais premissas do seu trabalho estavam relacionadas com a escolha das peças, a sua disposição nas diferentes salas da representação portuguesa, bem como a sua decoração geral [9]. Neste último contexto, chamou Rafael Bordalo Pinheiro para integrar a equipa, tendo em consideração a sua experiência na exposição de Paris e, principalmente, a estreita amizade que os unia desde longa data.

Na decoração final, destaca-se o trabalho executado em cordame decorativo por um conjunto de marinheiros da Armada Portuguesa, composto por diversos elementos e emblemas arquitetónicos renascentistas de monumentos nacionais. Nas ilustrações destas salas publicadas no jornal *O António Maria* de 22 de dezembro de 1892, podemos observar a reprodução de vários painéis de azulejos do século XVI, a produção de diferentes elementos náuticos reais, uma escultura de D. Henrique e vários pormenores da entrada da Igreja da Madre Deus em Lisboa. Concluída a montagem, os visitantes eram convidados a experienciar os feitos dos portugueses, num

jogo intencional de afirmação do passado para validação do presente, segundo quatro seções distintas: a seção marítima, a seção dedicada à documentária e bibliográfica, a seção de etnologia americana e, por fim, a seção de arte ornamental [10]. Na primeira de duas salas apresentava-se, entre outras, a realidade das artes da pesca tradicional a par de várias peças de cerâmicas da Fábrica das Caldas da Rainha, compondo uma propositada invocação do espírito marítimo português, suas glórias e suas conquistas, e sua manutenção ao longo dos séculos. Para que o visitante pudesse fruir de toda a experiência expositiva, Rafael Bordalo Pinheiro teve a preocupação de criar um trajeto físico, evidenciado pelo conjunto de tapetes dispostos desde a entrada da primeira sala até à saída [11]. Voltamos a observar alguns dos detalhes mais característicos da sua visão que explora os registos de um estilo Arte Nova emergente, a par de uma eminente portugalidade. Talvez um dos exemplos indicadores do seu génio artístico, face a esta convergência de ideias, esteja na solução ornamental proposta para a decoração do mobiliário existente nas salas da exposição. De facto, nos alçados laterais ou em friso, surgem pequenos painéis azulejares de tradição mourisca, muito à semelhança do que já havia sido executado para as peças de mobiliário do referido palacete *Beau Séjour* de Lisboa.

Em linhas gerais podemos concluir que o projeto decorativo composto por Rafael Bordalo Pinheiro traduz uma orgânica exótica de combinações muito particulares entre a modernidade artística e a exaltação da memória nacional coletiva, num ambiente único e arrebatador. Mais do que os elementos, vistos de um modo isolado, neste caso importa-nos salientar a construção da decoração das salas de um modo integrado, em que as peças expostas e os artifícios decorativos convergem num único discurso, completamente integrado, vincadamente imbuído de uma orgânica naturalista muito evidente.

Fig. 3 – Gravura "A Exposição Colombiana, Secção Portuguesa a primeira sala, aspeto geral", Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905) publicada no jornal *O António Maria* de 22 de dezembro de 1892; ©Hemeroteca Digital – Content E v.1.6 - 2014-06-23T18:05:09;

Vários periódicos internacionais focaram a representação de Portugal em Madrid, tanto a nível nacional [12], como internacional, assim como a comemoração do IV Centenário de um modo mais geral. Por estas fontes percebemos que, quando as exposições foram inauguradas, Portugal foi ganhando maior distinção, recebendo vários elogios à decoração apresentada nas suas duas salas, sendo as imagens divulgadas as mais reproduzidas do certame. Fazia-se igualmente menção à chegada dos monarcas portugueses e da comissão portuguesa a Madrid [13], e salientavam-se alguns dos heróis nacionais, como D. Manuel I, Vasco da Gama, Bartolomeu Dias e o Infante D. Henrique.

Considerações finais

A análise da obra de Rafael Bordalo Pinheiro torna-se fundamental para se conhecer e fundamentar a sua importância na consolidação no contexto histórico-artístico nacional da época. Não surpreende que neste artista se reconheça uma forte componente de aproximação à sua realidade social e cultural, espelhando a sua vasta e variada produção o objetivo de ilustrar os acontecimentos do quotidiano, alvos do seu escrutínio social, político e económico. A par da constante vontade de modernização das técnicas e materiais empregues na sua produção, soube sempre mover-se por todos os circuitos da sociedade, executando uma arte transversal, entendível e acessível a todos os tipos de públicos, com-

binando as técnicas tradicionais de produção artística com sábias confluências de temas, rematados com a elegância das linhas do seu desenho naturalista de inspiração Arte Nova.

Rafael Bordalo Pinheiro foi sempre considerado como uma figura progressista e impulsionadora, a par da sua constante aposta na melhoria da qualidade da produção da Fábrica de Faianças da Caldas da Rainha, lutou sempre pela valorização e formação técnica dos artesãos e restantes classes operárias locais, fatores que largamente contribuíram para a admiração e respeito nutrido pelo autor em contexto nacional. Na sua produção artística nunca se distanciou da memória nacional, levando-a a contextos internacionais por mais do que uma ocasião, acabando por se tornar, ele próprio, numa referência incontornável da cultura em Portugal pelas décadas seguintes, deixando fortes marcas no imaginário coletivo (reconhecíveis até à atualidade) enquanto importante figura de charneira na passagem do século XIX para o século XX.

1 O estudo apresentado foi redigido na sequência de um artigo anterior intitulado *Rafael Bordalo Pinheiro, a portuguese Art Nouveau artist*, tendo sido explorados os contributos do autor para a firmação do estilo Arte Nova em Portugal, no final do século XIX. Uma abordagem focada em múltiplas questões relacionadas com os contextos do gosto artístico em Portugal à época, a par da fruição e disseminação da obra de Rafael Bordalo Pinheiro, vêm complementar os conteúdos anteriormente analisados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

[1] FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no Século XIX* V.II, Livraria Bertrand, Lisboa, 1967.

[2] DIAS, Aida Sousa; Rogério MACHADO – *Cerâmica de Rafael Bordalo Pinheiro*, Lello e Irmão Editores, Porto, 1987.

[3] CHAVES, Luís – *A inspiração Folclórica na obra de Rafael Bordalo Pinheiro*, Edições José Fernandes Júnior, Lisboa, 1937.

[4] HORTA, Cristina Ramos – *Desafios e Limites: A criação Cerâmica de Rafael Bordalo Pinheiro*, Catálogo do Museu de Cerâmica, Rafael Bordalo Pinheiro e a Fábrica das Caldas da Rainha (1884-1905), Ministério da Cultura - Instituto português de museus, Caldas da rainha, 2005.

[5] SERRA, João B. – *História da Empresa Fábrica da Caldas da Rainha*, Catálogo do Museu de Cerâmica, Rafael Bordalo Pinheiro e a Fábrica das Caldas da Rainha (1884-1905), Ministério da Cultura - Instituto português de museus, Caldas da rainha, 2005.

[6] MARIZ, Vera – *A Empresa Liquidadora. Espaço de construção e desconstrução de coleções de arte em Portugal (1886-1906)*. In https://www.academia.edu/35273486/A_Empreza_Liquidadora._Espa%C3%A7o_de_constru%C3%A7%C3%A3o_e_desconstru%C3%A7%C3%A3o_de_cole%C3%A7%C3%B5es_de_arte_em_Portugal_1886-1906_ (2018.05.20;17h)

[7] DIAS, Carlos Malheiro – *Cartas de Lisboa*, segunda série, Livraria Clássica Editora de A.M. Teixeira, Lisboa, 1905.

[8] ALVES, Alice Nogueira – *A influência do mar na visão museológica de Ramalho Ortigão*, Vox Musei arte e património V.2, Lisboa, 2014.

[9] ORTIGÃO, Ramalho – *Cuarto Centenario del Descubrimiento de América, Exposición Histórico-Americana*, Catálogo Especial de Portugal, Est. Tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra» Impressores de La Real Casa, Madrid, 1892.

[10] ARAÚJO, Joaquim – *A Comissão Portuguesa da Exposição Colombiana*, Thypophia da Academia Real das Siencias, Lisboa, 1892.

[11] SILVA, José Miguel Pimenta – *Portugal no IV Centenário do Descobrimento da América (1892-1893)* Dissertação de Mestrado em História dos Descobrimentos e da Expansão, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2012.

[12] PEREIRA, Silva – *Centenario da Descoberta da América por Christovao Colombo, Os Autographos de Christovam Colombo*, O Occidente: revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro V.15, 11 de novembro, Lisboa, 1892.

[13] *Los Reyes de Portugal*, El Liberal, 10 de novembro, Madrid, 1892.

ORDO CHRISTI – Património Artístico da Ordem de Cristo entre o Zêzere e o Tejo (séc. XV e XVI)

RICARDO J. NUNES DA SILVA

ESART – IPCB/ Artis – FLUL, ricardo.silva@esart.ipc

JOANA BALSA DE PINHO

CLEPUL – FLUL/Artis – FLUL, joanabalsapinho@gmail.com

FERNANDO GRILO

Artis – FLUL, fjorgegrilo@gmail.com

RESUMO:

O projeto Ordo Christi – Património Artístico da Ordem de Cristo entre o Zêzere e o Tejo (séc. XV e XVI) (SAICT POL/23684/2016)1 procura contribuir para o estudo, valorização e divulgação do património artístico da Beira Interior que se encontra inerente à Ordem de Cristo. Este projeto, para além do estudo do património imóvel e móvel, tem a preocupação de comunicar o património, procurando ser uma ferramenta de promover a memória e a identidade da região, contribuindo efetivamente para a valorização e salvaguarda do património histórico-artístico e assim fomentar a dinamização regional e local por intermédio da sua História e do seu Património.

PALAVRAS-CHAVE:

Património; Ordem de Cristo; Beira Interior; Valorização; Salvaguarda.

Com a dissolução da Ordem do Templo imposta pelo Papa Clemente V, em 1312, o rei D. Dinis, em 1319, através da bula *Ad ea ex quibus,* passada então pelo Papa João XXII[2], institucionalizou a Milícia de Nosso Senhor Jesus Cristo. Esta nova milícia incorporou os antigos cavaleiros da Ordem dos Templários, todos os privilégios e respetivos bens, como sejam castelos, vilas e lugares, quer os tutelados quer aqueles que foram patrocinados pela milícia templária. Esta presença Templária marcou e modelou indelevelmente o território nacional, sobretudo as zonas limítrofes ou de fronteira[3]. Ainda hoje é bem visível a presença dessas marcas culturais, tanto do ponto de vista material como imaterial[4], na realidade, para esta preservação muito contribuiu a herança tomada pelos cavaleiros da Ordem de Cristo.

A nova milícia, *Ordo Militae Jesu Christi*, firma, ao longo do século XIV, a sua posição política e o seu património, sobretudo a partir de 1420, quando D. João I obtém, do Papa Martinho V, a autorização para indigitar o seu filho, o Infante D. Henrique, como administrador da Ordem de Cristo (1420-1460). Esta correlação de poderes ganha cada vez maior peso no contexto geopolítico, com relevância crescente nos reinados de D. Manuel I e de seu filho D. João III onde se verifica uma significativa consolidação do património inerente à Ordem. Esse vasto património ficou vincado por diversas manifestações artísticas realizadas ou patrocinadas pela Ordem: património móvel erguido ou reconstruído (castelo, igrejas, paços, pelourinhos, casario, etc.) e património móvel promovido em inúmeras encomendas que se fizeram sentir em múltiplas comendas, fator revelador da sua importância no território, especialmente entre o final da Idade Média e o início da época Moderna.

A presença da Ordem de Cristo no território encontra-se marcada pela organização jurisdicional das comendas. Como refere Isabel Sousa e Silva, a comenda corresponde a um "espaço territorial delimitado, dentro do qual os freires cavaleiros atuavam como autoridade senhorial, em nome do Mestre, e de acordo com o poder que lhes fora delegado, usufruindo dos seus bens e rendimentos. Organizadas como um senhorio, podendo ser definidas como órgãos de gestão agrária, juntavam aos réditos provenientes da terra - ao domínio – um amplo conjunto de direitos territoriais e jurisdicionais"[5].

Em 1505, na área geográfica a que corresponde ao projeto, encontram-se identificadas dezasseis comendas, a saber: comenda de Alcains, Alpedrinha, Bemposta, Castelo Branco, Castelo Novo, Escalos de Cima - Escalos de Baixo, Caféde e Aldeia da Mata -, Idanha-a-Nova, Idanha-a-Velha, Lardosa, Lousa, Penha Garcia, Proença-a-Nova e São Miguel de Acha, Rosmaninhal, Salvaterra, Segura e Vila Velha de Ródão.

Em todos estes espaços, a Ordem sempre fez questão de exercer a sua valia de terratenentes, tendo como resultado um avolumar de bens de diferente natureza[6], aliás como comprovam os Tombos das comendas e as Visitações referentes à Ordem de Cristo.

Tal pujança deixou, inevitavelmente, profundas marcas presencias. Hoje, essa realidade é bem visível na toponímia da região, onde encontramos múltiplas referências à Ordem de Cristo ao longo dos territórios das suas comendas, como é exemplo: Rua da Quinta da Ordem (Fundão), Quinta da Ordem (Vila Velha de Ródão), Quinta Souto da Ordem (Castelo Novo), Caminho da Quinta da Ordem (Fundão), Terra da Ordem (Monsanto), etc. Para além das múltiplas designações conservadas na memória e na toponímia, também hoje subsiste visualmente o peso jurisdicional e espiritual que a Ordem exercia sobre a região. Ao longo dos territórios que componham as comendas encontramos, facilmente e de forma perfeitamente vincada, os símbolos heráldicos referente à milícia: nos pelourinhos, casas camarárias e edifícios religiosos, e dos comendadores.

Apesar de hoje reconhecermos tal dimensão patrimonial (onde está intuída a incontornável herança dos Templários), a realidade é que a região da Beira Interior, até ao presente, não detém uma visão global e integrada deste património histórico-artístico. Embora se deva reconhecer a crescente importância dos diversos estudos de cariz histórico e/ou artístico que têm vindo a ser dadas à estampa ao longo dos últimos anos, dos projetos de investigação

efetuados e em curso, do esforço dos diversos municípios, dioceses e museus existentes neste espaço geográfico em estudar, sistematizar e divulgar o seu património.

Procurando contrariar esse facto e atendendo à importância que revela a Ordem de Cristo na região do Interior do território português e à dimensão artística produzida, o projeto *Ordo Christi - Património Artístico da Ordem de Cristo entre o Zêzere e o Tejo* - tem como ponto de partida identificar, estudar, sistematizar e divulgar o património histórico-artístico associado à milícia de Jesus Cristo na paisagem da Beira Interior: isto é, referirmo-nos a uma larga geografia que vai desde o limite norte do município da Covilhã a Vila Velha de Ródão e de Penamacor ao município de Castelo Branco.

Partindo da leitura documental – Visitações da Ordem de Cristo (1505-1537)[7], Tombos das comendas da Ordem de Cristo (1505)[8], *Treslado do livro das comendas da Ordem de Nosso Senhor Jesus Cristo*, efetuado Pedro Álvares Seco (1560)[9], *Titulo das comendas dos Mestrados das ordens de Christo e d'auis que ha neste b[is]pado da guarda* (1563/1564)[10] , foi possível obter um conjunto de dados que permitiram, como primeira tarefa, identificar e georreferenciar o património imóvel a ser estudado no âmbito deste projeto. Neste momento, encontram-se identificados um total de 84 imóveis (Fig.1), repartidos por arquitetura religiosa (66), militar (11) e civil (7). A par da georreferenciação dos imóveis e do seu respetivo estudo, a investigação também incidirá sobre património móvel e integrado que se encontra associado à Ordem de Cristo (Fig. 2).

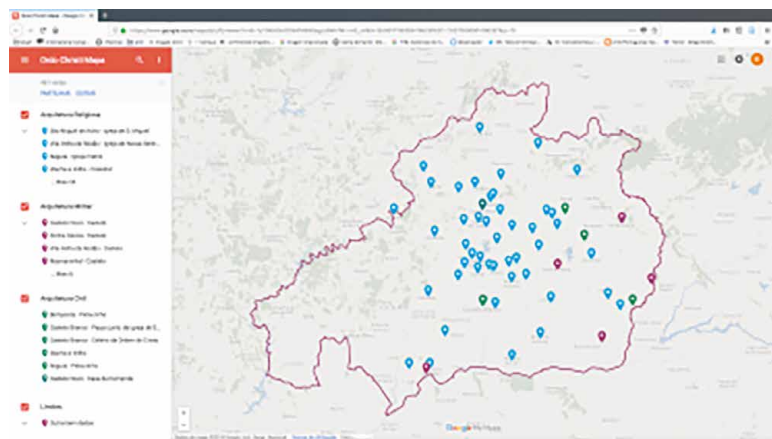



Fig. 1 – Localização dos imóveis georreferenciados pelo projeto *Ordo Christi*.

Fig. 2 – Sacrário, séc. XVI, Município do Fundão.

OS OBJETIVOS DO PROJETO *ORDO CHRISTI* DELINEIAM-SE EM TRÊS NÍVEIS:

O primeiro nível de objetivos relaciona-se com a identificação, levantamento, estudo e elaboração de conteúdos relacionados com a vertente do património histórico-artístico: Estudo do património histórico/artístico – imóvel e móvel - associado às comendas da Ordem de Cristo; Valorização do patrimonial por intermédio da História da Arte (através de estudos monográficos e de conjunto do património imóvel, integrado e móvel). Construção de diferentes *corpus* patrimoniais (escul-

tórico, pictórico, arquitetónico, têxtil, *retabulístico*, etc.) que permitam a construção de um conhecimento alicerçado e de uma visão integrada do Património Artístico da Ordem de Cristo entre o Zêzere e o Tejo.

O segundo grupo de objetivos procura assegurar a articulação entre o conhecimento científico e a sua adequação ao perfil dos diversos *stakeholders*: Contribuir para a definição de rotas turísticas capazes de gerar valor para o território e fomentar a sua coesão; Colaborar na salvaguarda do Património inerente à geografia onde se desenvolve o projeto; Contribuir para a conservação da memória desta herança histórica-artística, que constitui uma marca identitária da história local/regional.

Por fim, o terceiro e último nível de objetivos encontra-se relacionado com a conceção de meios de comunicação, otimizados para os diversos *stakeholders* e a sua promoção em contexto educativo, cultural e turístico: Construção de um corpus de imagens adequado aos diversos públicos; Aplicação de estratégias de comunicação do património adequadas à sociedade; Disponibilização aberta e gratuita de instrumentos informativos credíveis e científicos, adequados na linguagem gráfica; Contribuir para a formação cívica e educativa, procurando formar novos públicos principalmente através das novas tecnologias; Criação de *website* multiplataforma, mapas, sistema de informação e orientação, infografias, vídeos e imagens animadas; Dinamizar um turismo sustentável no território, diluindo fronteiras concelhias e fomentando sinergias com relevância económica para as entidades regionais e *stakeholders*; Disponibilizar conteúdos às entidades participantes ou interessadas, nomeadamente promotores turísticos e autarquias, para que possam ser aplicados na valorização, divulgação e promoção turística da região; Publicação de informação científica em acesso livre.

ORDO CHRISTI: IDENTIDADE, CONHECIMENTO E COESÃO TERRITORIAL ATRAVÉS DO PATRIMÓNIO

Estamos perante um pedaço da História que compõe uma marca identitária da história local/regional, capaz de contribuir para a coesão territorial. O projeto, em primeira análise, procura desenvolver a consciência de uma herança cultural e patrimonial comum, trazida ao presente em várias iniciativas e em vários usos, nos quais reside a real vivência e benefício social que o Património, a Cultura e a Arte podem gerar. Desse modo, no que concerne à compreensão e comunicação do património, a importância deste projeto consiste na capacidade de gerar um conhecimento holística e integrador, aliás, como deve sempre existir em projetos desta natureza, aliando uma visão que contemple a marca presencial monumental e cultural da Ordem de Nosso Senhor Jesus Cristo (Fig. 3).

Partindo dos conceitos Património, Arte, Cultura e História, conceitos indissociáveis da moderna discussão em torno da temática do Património, o projeto atende, não só o estudo sistemático da pegada patrimonial da Ordem de Cristo na região em estudo, mas também se preocupa com a necessária partilha do conhecimento alcançado com um número o mais alargado possível de pessoas interessadas pela História e pelo Património.

Fig. 3 – Catedral (atual Igreja de Santa Maria), Idanha-a-Velha.

A partir da identificação e estudo do património artístico, o Projeto *Ordo Christi* procura ser assim mais um contributo para a resolução de problemas de um território, em processo de desertificação, risco de subdesenvolvimento e com fraca atratividade cultural e

turística, no qual escasseia o investimento em cultura, inovação e coesão territorial. Em face a estas problemáticas o projeto *Ordo Christi* tem um alcance que vai a além do contributo que pode dar para a História da Arte, procura ser uma ferramenta que pode estimular o investimento público e privado[11].

Conforme é definido na Estratégia Nacional de Especialização Inteligente, as áreas do Turismo e Património são consideradas um setor de ampla dinamização territorial e áreas âncora para o desenvolvimento do tecido económico e social. Assim, este projeto propõe, por intermédio do estudo do património da Ordem de Cristo, procura identificar e criar um conjunto de rotas patrimoniais que contribuirão para o desenvolvimento de um conjunto de soluções técnicas a aplicar, mais diretamente, à dinamização do território e contribuirão para a consolidação do tecido económico e social[12].

A intervenção da História da Arte, do Design de Comunicação e das TICs permitem o desenvolvimento de suportes comunicacionais que promovem e evidenciam fortemente o património da Ordem de Cristo na região entre o Zêzere e o Tejo. Optou-se por um claro investimento na investigação historiográfica, enquanto via de inovação e valorização de um património que se encontra subaproveitado, por forma a atribuir-lhe valor através da diferenciação, sustentabilidade e competitividade do território.

De modo a corporizar os pontos anteriores e a disseminar os respetivos resultados da investigação histórico-artística desenvolveu-se um *website* multiplataforma (*https://ordo-christi.ipcb.pt/)*. A par desta ferramenta, definiu-se uma alicerçada estratégia de marketing e de *design* de comunicação capaz de contribuir para a identidade[13], para a marca e promoção da região. Para tal, é importante a definição de rotas turísticas (itinerários) que promovam a mobilidade no território tendo como mote o património artístico da Ordem de Cristo, sem deixar de referenciar outros pontos essenciais a uma boa experiência de visita no local.

Através de uma identidade comum, contribui-se para a coesão do território através da valorização e comunicação do património da Ordem de Cristo. Por outro lado, os roteiros turísticos permitem circunscrever áreas particulares, enquanto promovem a mobilidade por todo o território. O mapeamento do património imóvel (e subjacentemente o móvel e integrado) revela desde logo o potencial valor turístico, contribui para a atratividade dos lugares e bens[14]. Por outro lado, a seleção dos suportes e conteúdos de comunicação atende aos hábitos e comportamentos das pessoas no contexto contemporâneo e num mundo cada vez mais digital, enquanto constitui por si só uma base de dados, que contribui para a preservação da história do lugar[15].

A relação entre a investigação e a aplicação e desenvolvimento de ferramentas ligadas as tecnologias de informação conferem um caráter multidisciplinar e aplicado a este projeto, na medida em que implica abordagens sinérgicas e complementares entre diversos domínios do saber, como seja a História da Arte, o Design de Comunicação, a Musicologia, o Turismo, Economia e a Educação. Tais valências buscam potenciar um impacto para a coesão e desenvolvimento do território, nomeadamente através do seu património cultural e alicerçando um turismo sustentável[16].

Desse modo, este amplo trabalho e de contributos multidisciplinares contribui para sedimentar uma sociedade reflexiva, onde se fomenta o conhecimento claro e de acesso aberto relativamente ao Património Artístico da Ordem de Cristo entre o Zêzere e o Tejo (séc. XV e XVI), contribuindo para a preservação da memória e identidade coletiva, fazendo recurso criativo de novas tecnologias de informação e comunicação[17].

A produção historiográfica é pedra de toque no desenvolvimento dos suportes de comunicação, perseguindo a divulgação de resultados preliminares e finais, a par da valorização do Património observado e da transferência de resultados de investigação e inovação para o tecido empresarial e social entre o Zêzere e o Tejo.

Por si, os resultados do projeto constituem uma forma autónoma para potenciar uma visão global e informada sobre o Património imóvel, imóvel e integrado da Ordem de Cristo. Ainda assim, é propósito do *Ordo Christi*, que os mesmos resultados sejam potenciados atra-

vés de uma estratégia de comunicação aberta à participação dos Municípios, Dioceses, do Geopark Naturtejo, Hotéis, Restaurantes, promotores turísticos e outros agentes interessados.

Do projeto vão resultar suportes de comunicação que, pela sua articulação estratégica, são capazes de comunicar o Património Artístico da Ordem de Cristo entre o Zêzere e o Tejo (séc. XV e XVI) ao grande público e particularmente aos jovens, apresentando especial relevância para a promoção do território no contexto do turismo. Além disso, permitirá apresentar em termos multimédia o património que se encontra ao cuidado das dioceses, dos municípios ou até mesmo desaparecido, restando apenas documentação, descrições ou memórias.

Atendendo à importância da disseminação do conhecimento e reconhecendo a política europeia em matéria de Open Access, grande parte dos resultados do projeto (artigos, fotografias, vídeos, infografias em imagem e imagem animada, mapas, sistemas de informação e orientação) serão disponibilizados em livre acesso, fomentando-se o seu uso por promotores turísticos e municípios, paralelamente aos meios de comunicação desenvolvidos.

Os conteúdos digitais a disponibilizar na internet, também serão usados em suportes analógicos, nomeadamente em papel e sistemas de apoio ao turista. Além disso, os vídeos serão colocados à disposição das unidades hoteleiras, restauração, promotores turísticos, televisões regionais na internet ou outros interessados, para que os possam usar nos seus circuitos de comunicação interna, contribuindo para a promoção de pontos de interesse por toda a região.

CONTRIBUTO DO PROJETO *ORDO CHRISTI* PARA A COMPONENTE TURÍSTICA

Tratando-se de um projeto inédito neste território, o projeto evidencia o património artístico da Ordem de Cristo, que se encontra disperso, "reservado" e com escassa relação ao turismo. Este espólio começa por ser identificado, relacionado e devolvido ao público da região e aos turistas, valorizado pelo suporte científico e adequado ao perfil do utilizador e contexto lúdico e didático.

Para que tal aconteça, o levantamento patrimonial e respetivos estudos histórico-artísticos revelam-se imprescindíveis. Por intermédio deste trabalho de sistematização, o projeto tem a capacidade de definir uma rede de itinerários turísticos (fig.4), necessariamente territorializantes em torno do Património Cultural associado à Ordem de Cristo entre o Zêzere e o Tejo. Em paralelo, pretende-se promover e potenciar estes recursos através de itinerários devidamente estruturados no tempo e no espaço[18].

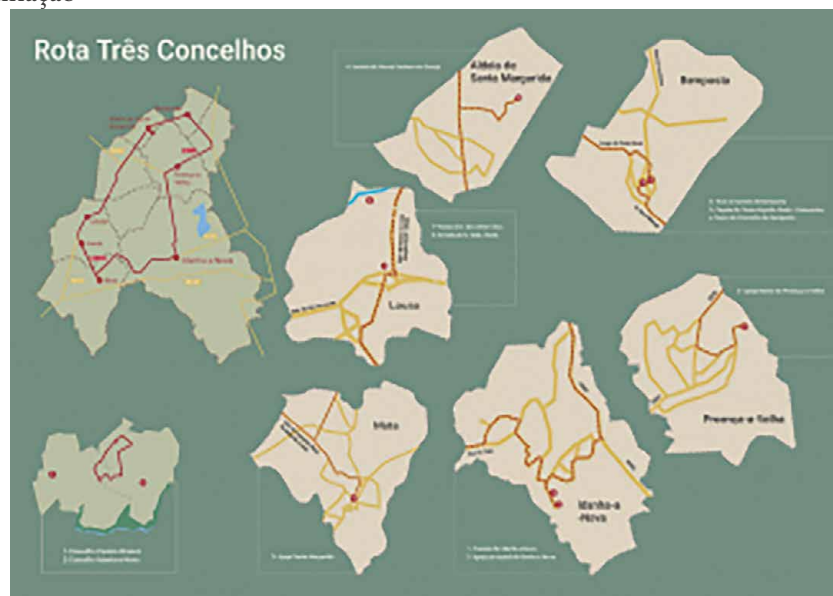



Fig. 4 – Proposta de itinerário do património da Ordem de Cristo abrangendo três municípios (em teste).

Neste contexto, os itinerários devem ser entendidos como um conjunto de ferramentas ancoradas em estratégias de base territorial que, através da construção de redes e pontos de interesse, possibilitem a promoção holística dos recursos locais com elevado valor de pertença e de atração. Estas metodologias assumem-se como capazes de suportar uma lógica de sustentabilidade, através da construção de diferentes percursos, ou rotas temáticas que, de uma forma mais ampla, proporcionam abordagens diferenciadoras aos territórios, às

suas gentes e ao seu património, seja ele tangível ou intangível.

Podemos, então, definir um itinerário como uma estratégia e um instrumento de planeamento turístico e territorial, na medida em que permite promover, espacializar, (re)funcionalizar e interpretar os recursos patrimoniais existentes num determinado território, neste caso em concreto os relacionados com o legado da Ordem de Cristo. Assim, um itinerário pode consistir em um ou mais circuitos e/ou rotas, ancorados em sítios e lugares e que constituem pontos de uma rede, relacionados com um determinado tema, associado aos recursos territoriais que se pretendem valorizar e promover. Esta rede apresenta nos itinerários uma dupla dimensão, por um lado, pretende dar dimensão ao próprio itinerário, e, por outro, envolver todos agentes do território, dando-lhes escala e promovendo sinergias entre territórios e o modo como estes vêm sendo apropriados, nomeadamente por parte de quem os visita.

Assim, pretende-se, a partir de uma dimensão cultural e espacial, sistematizar os recursos patrimoniais existentes, georreferenciar os mesmos, identificar percursos e/ou trilhos já existentes, interpretar o significado dos recursos patrimoniais e dos seus contextos territoriais e definir percursos através dos quais se desenvolverão redes. Será o resultado destas redes que dará corpo e consistência aos Itinerários da Ordem de Cristo. Na sua construção devemos considerar diferentes fatores, nomeadamente as suas múltiplas escalas (territorial, espacial, cultural e económica), para que se possa adaptar ao seu objeto e às necessidades de intervenção que apresenta, assim como o público a que se destina.

Em suma, a partir dos pontos anteriormente focados, o projeto *Ordo Christi*, apesar do seu âmbito circunscrito, procura dar uma nova dimensão ao património imóvel e móvel existente na região entre os rios Zêzere e Tejo. Procurando contribuir para o seu estudo, a sua sistematização, mas, sobretudo, para a sua divulgação. Só desse modo é possível fortalecer as complexas teias da memória que mantêm a identidade das comunidades e a preservação da sua história. A partilha de conhecimento, através da comunicação concertada e adequada, permite alcançar a capacidade potenciadora e geradora de riqueza regional, aliando-se, por exemplo a conceitos modernos, que igualmente não estão alheios ao projeto de investigação *Ordo Christi*, como os do turismo cultural.

1 Artigo realizado no âmbito do projeto, *Ordo Christi* - Património Artístico da Ordem de Cristo entre o Zêzere e o Tejo (séc. XV e XVI) projeto financiado pela FCT através do fundo Projetos de Investigação Científica e Desenvolvimento Tecnológico (SAICT POL/23684/2016). Este projeto, liderado pela Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco, tem como parceiros efetivos o Instituto Politécnico de Tomar, o Instituto Politécnico da Guarda e a Naturtejo. Conta ainda com a colaboração dos municípios da Covilhã, Fundão, Penamacor; Idanha-a-Nova, Castelo Branco e Vila Velha do Ródão, assim como a Diocese da Guarda e a Diocese de Portalegre e Castelo Branco. Também se encontra associado a este projeto o ARTIS - Instituto de História da Arte, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

2 *Monumenta Henricina - Vol.* I. *Comissão Executiva* das *Comemorações* do *V Centenário* da *Morte* do *Infante D. Henrique,* Lisboa*, 1960*, 97-119.

3 BARROCA, Mário Jorge - *A Ordem do Templo e a arquitectura militar portuguesa do séc. XII*. Portvgalia, Nova Série, vols. XVII-XVIII, IAFLUP, Porto, 1996-97, pp. 171-209.

4 GOMES, Saul António - *A extinção da Ordem do Templo em Portugal*. Revista de História da Sociedade e da Cultura, Vol. 11, Imprensa da Universidade de Coimbra, p.82.

5 SILVA, Isabel Luísa Morgado - *A Ordem de Cristo (1417-1520).* MilitariumOrdinum Analecta. Nº 6, Fundação Engº António de Almeida, Porto, 2002, p. 188.

6 GONÇALVES, Iria (org.) - *Tombos da Ordem de Cristo: Comendas da Beira Interior Sul (1505).* Centro de Estudos Históricos da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2009.

7 Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Ordem de Cristo e Convento de Tomar, liv. 61 e 268; Publ.

HORMIGO, José Joaquim - *Visitações da Ordem de Cristo em 1505 e 1537*. S/l, Edição do Autor, 1981.

8 ANTT, Ordem de Cristo/Convento de Tomar Códice 232 - Tombo dos bens, rendas e direitos e escrituras do convento de Tomar; Códice 236 - Registo dos tombos de diversas comendas da Ordem de Cristo; Livro 11 - Livro das Igrejas e padroados e direitos eclesiásticos da Ordem de Nosso Senhor Jesus Cristo; Livro 19 A - Relação das comendas da Ordem de Nosso Senhor Jesus Cristo; Livro 216 - Caderno da jurisdição que tem o Mestre de Cristo em Castelo Branco;Livro 304 - Bens e direitos das comendas de Castelo Novo, Alpedrinha, Castelejo, Proença-a-Velha, S. Miguel de Acha, Idanha-a-Velha, Bemposta, Penagarcia Salvaterra do Extremo, Segura, Rosmaninhal e Idanha-a-Nova; Livro 305 - Bens e direitos das comendas de Alcains, Alpalhão, Castelo Branco,Escalas de Cima e Escalos de Baixo, Aldeias da Mata e Cafede; Livro 306 - Bens e direitos das comendas de Escalos de Cima e Escalos de Baixo, Aldeias da Mata e Cafede, Lardosa, Lousã, Montalvão, Nisa e Vila-Velha-de-Rodão. Publ. Gonçalves, Iria (org.) Tombos da Ordem de Cristo: Comendas da Beira Interior Sul (1505), Lisboa: Centro de Estudos Históricos da Universidade Nova de Lisboa, 2009.

9 Biblioteca Nacional (BN), Treslado do livro das comendas da Ordem de Nosso Senhor Jezus Christo [Manuscrito / o qual mandou fazer El-Rey Dom Sebastião Nosso Senhor por o Doutor Pedralves do seu Dezembargo por seu alvara que vai trasladado no começo delle. Anno de 1560.

10 BN, Titulo das comendas dos Mestrados das ordens de Christo e d´auis que ha neste b[is]pado da guarda com aualiaçam das Remdas de cada hu[m]a delas dos Annos de 1563 e de 1564.

11 Cfr. NYPAN, T. - *Cultural Heritage Monuments as value generators*, Directorate of Cultural Heritage, Norway, 2004.

12 Sobre esta temática ver: BURSZTYN, I. - *Políticas públicas de turismo visando a inclusão social*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

13 LABADI, S. - *Representations of the nation and cultural diversity in discourses on World Heritage*. Journal of Social Archaeology, Vol 7(2), pp. 147–170; PIETRO, Laura Di, MUGION, Roberta Guglielmetti e RENZI, Maria Francesca - *Heritage and identity: technology, values and visitor experiences*. Journal of Heritage Tourism, 13:2, 2018, pp. 97-103.

14 GREFFE, X. e PFLIEGER, S. - *La valorisation économique du patrimoine*. La documentation Française, Ministère de la Culture, Paris, 2003; DOMÍNGUEZ PÉREZ, Marta e MARTÍN FERNÁNDEZ, Juan - *El patrimonio cultural, recurso estratégico para el enriquecimiento económico y social : ejemplos desde el Patrimonio Mundial en España*. Personas y comunidades: Actas del Segundo Congreso Internacional de Buenas Prácticas en Patrimonio Mundial. Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, Madrid, 2015, pp. 777-792.

15 HANIA, U., AZZADINAA, I., SIANIPARA, C., SETYAGUNGA, E. e ISHII, T. - *Preserving cultural heritage through creative industry: A lesson from Saung Angklung Udjo*. Procedia Econmics and Finance, 4, 2012, pp. 193-200.

16 GORDON, J. C. e BEILBY-ORRIN, H. - *International Measurement of the Economic and Social Importance of Culture*, París, Statistics Directorate. OECD, 2006.

17 OTT, Michela e POZZI, Francesca - *ICT and Cultural Heritage Education: Which Added Value?*. Emerging Technologies and Information Systems for the Knowledge Society. WSKS, 2008, pp. 131-138

18 *HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Javier - Los caminos del patrimonio. Rutas turísticas e itinerarios culturale. PASOS, Vol.* 9, no 2, *2011,* pp. 225-236.

Estácio da Veiga e o Museu Archeologico do Algarve

ANA MARGARIDA FILIPE

Mestre em Museologia e Museografia, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal, ana_mv_filipe15@hotmail.com

RESUMO:

No final do século XIX, Estácio da Veiga (1828-1891) recolhe, aquando do levantamento da Carta Arqueológica do Algarve, uma vasta coleção com a qual organiza o Museu Archeologico do Algarve. Este, o primeiro museu arqueológico com um cariz científico, tornou-se um marco na museologia portuguesa. Distante dos seus contemporâneos, este museu é o reflexo do carácter visionário do seu fundador que vê um museu como uma instituição viva que associa investigação e ensino à exposição de artefactos. Este texto procura apresentar as características do Museu Archeologico do Algarve e a sua relevância, e homenagear um homem que dedicou a sua vida à ciência e património.

PALAVRAS-CHAVE:

Museu Archeologico do Algarve; Estácio da Veiga; Coleção arqueológica; Museologia no século XIX .

ARQUEOLOGIA E MUSEUS NO SÉCULO XIX

O século XIX português foi marcado por diversos avanços nas ciências. Sob o mote do Governo Regenerador de Fontes Pereira de Melo, impregnado por uma atmosfera de confiança e progresso, várias foram as medidas tomadas que contribuíram para o desenvolvimento científico em Portugal. Desde logo, o entendimento da instrução como "salvadora dos povos" possibilitou o crescimento de ciências como a matemática, física e química nas escolas e universidades. Outras áreas, como a mineralogia e geologia, beneficiaram também deste ambiente revelando, no final do século, os seus primeiros resultados culminando na criação de Comissões Geológicas (1848 e 1857) – coordenadas por Nery Delgado e Carlos Ribeiro – e posteriormente nos Serviços de Geológicos do Reino [1].

Já arqueologia não surge como uma ciência autónoma. As primeiras escavações surgem no contexto dos trabalhos das Comissões, associando-se, por isso, à geologia e à antropologia. A filosofia positivista e o evolucionismo sustentaram os diversos trabalhos realizados que viram na arqueologia "(...) uma técnica/ciência capaz de recuperar dados e conferir sentido social ao conhecimento produzido." [2]. Contudo, apesar de esta contribuir para exaltação nacional e orgulho patriótico – por asseverar a antiguidade de um país - os organismos estatais representam uma pequena parte do movimento que pretendia dar resposta às questões acima mencionadas. De facto, são instituições como a Sociedade Arqueológica Lusitana (1849) e a Real Associação dos Arquitetos Civis e Arqueólogos Portugueses (1863) que, juntamente com a Comissão Geológica, que promovem a maior parte das escavações arqueológicas.

As descobertas realizadas entre a década de 70 e 80, lançaram a discussão acerca do Homem Terciário e possibilitaram a realização da IX Sessão do Congresso Internacional de Antropologia e Arqueologia Pré-histórica, em Lisboa. A pretexto do Congresso, surgiram iniciativas com a finalidade de "garantir um considerável número de estudos (...) a ser apresentados aos congressistas" [3] estrangeiros que se reuniram em Lisboa no mês de setembro de 1880. Destacando-se, sobretudo, Carta Arqueológica do Algarve levantada entre 1877 e 1878 por Estácio da Veiga – um exemplo de uma iniciativa individual, ainda que encarregue pelo Governo, que contribuiu para o desenvolvimento da arqueologia em Portugal.

Associadas a estas instituições – as quais tiveram abordagens diferentes, tanto em método como em objetivos – surgem os primeiros museus arqueológicos nacionais. De um modo geral estes museus pretendiam divulgar o trabalho desenvolvido apresentando os artefactos recolhidos e assim gerar debates. No entanto nem todos tiveram sucesso e acabaram por sucumbir, reflexo da falta de compreensão dos sucessivos governos que não lhes anteviam ganhos. Com maior ou menor destaque os museus criados fazem parte da história da museologia portuguesa e refletem os ideais da época [4].

O Museu da Sociedade Arqueológica Lusitana

O caso do Museu da Sociedade Arqueológica Lusitana é um exemplo de uma instituição que não teve capacidade para sobreviver a um período em que a arqueologia ainda não havia ganho maior interesse. Fundado em 1849, em Setúbal, com o objetivo de albergar o espólio recolhido em Tróia, este museu é descrito domo sendo uma instituição que pretendia, mais que criar debate, apresentar os resultados dos trabalhos levados a cabo em *Caetobriga*. [5]

As escavações, iniciadas em 1850 esmoreceram oito anos mais tarde. A insensibilidade do Governo para com a instituição e a sua atividade levaram a que esta precisasse de iniciativas particulares que desanimaram e acabaram por não ser suficientes para manter a Sociedade Arqueológica Lusitana aberta. Esta situação abnegação durante a sua existência, levou a que, logo em 1856, o Governo propusesse que os artefactos fossem entregues à Biblioteca Nacional no caso da Sociedade vir a encerrar portas. Quando, de facto se deu o encerramento da instituição, sem recursos e instalações condignas, em 1866, a coleção aí

existente deu entrada na Academia Real de Belas-Artes de Lisboa. [6]

Esta opção denota a visão perante os projetos regionais: os políticos e a burguesia não anteviam ganhos no apoio às instituições arqueológicas. Por outro lado, a escolha da ARBAL faz supor que, já nesta altura, o Governo pretendia arrecadar as coleções para o Museu de Belas-Artes e Arqueologia. Pois é com esta e outras coleções recolhidas nos anos seguintes que viria a ser criado o tão desejado museu nacional.

O Museu Arqueológico do Carmo

Fundado em 1863 por Possidónio da Silva, com o objetivo de apresentar os artefactos recolhidos pela Real Associação dos Arquitetos Civis e Arqueólogos Portugueses (RAACAP) na sua sede no Convento do Carmo, o Museu Arqueológico do Carmo foi, à época, o mais importante museu desta área. Com o apoio real de D. Fernando II e as ofertas dos seus associados, a RAACAP foi capaz de recolher artefactos provenientes de diversos pontos do país, mas também outros objetos fora do âmbito arqueológico.

Através da descrição detalhada feita por Gabriel Pereira, em 1900, compreendemos que as organizações das salas do museu não continham nenhum critério museológico, assemelhando-se até aos antigos gabinetes de curiosidades. Pois os artefactos encontravam-se desprovidos de uma contextualização e envoltos com arte sacra, faianças, azulejos e até peças de ourivesaria [7]. Deste modo o museu da RAACAP mostra uma preocupação relativamente à salvaguarda do património. No entanto julgamos que esta opção não confere aos objetos o seu valor científico.

Este aspeto em particular não foi do agrado de todos por não cumprir por completo o seu papel de museu arqueológico. Exemplo desta posição contrária àquilo que o museu defendia é a figura de Estácio da Veiga. Este, sócio Correspondente da associação entre 1873 e 1875, defendia uma reformulação do Museu do Carmo, inventariação e catalogação de todo o espólio. No entanto a negação por parte do presidente da associação inviabilizou a concretização das alterações e impulsionaram a saída do arqueólogo que viria a fundar o seu próprio museu: o Museu Archeologico do Algarve [8].

ESTÁCIO DA VEIGA E O MUSEU ARCHEOLOGICO DO ALGARVE

Afastado dos casos anteriores encontra-se o Museu Archeologico do Algarve. Fundado em setembro de 1880, aquando do Congresso Internacional de Antropologia e Arqueologia Pré-histórica, este museu é fruto de um contexto particular e do trabalho de um só homem: Estácio da Veiga, um arqueólogo algarvio cujo reconhecimento foi tardio, mas que muito contribuiu para o desenvolvimento da arqueologia como da museologia portuguesa.

Ao contrário dos casos já mencionados, este museu surge de um contexto muito particular: o levantamento da Carta Arqueológica do Algarve. Este projeto surge graças a vários fatores: o aparecimento de vestígios arqueológicos romanos em Mértola e por todo o Algarve durante cheias causadas por intempéries no inverno de 1876, o sentido de oportunidade de Estácio da Veiga e a necessidade de mostrar um número de trabalhos significativo aos congressistas que se viriam a reunir em 1880. Consequentemente possibilitou o maior trabalho arqueológico realizado à época e a fundação de um museu distinto dos demais.

Estácio da Veiga – um perfil

Sebastião Philippes Martins Estácio da Veiga, nascido a 6 de maio de 1828, em Tavira, foi uma figura marcante, contudo incompreendida, na história da arqueologia e museologia portuguesa. Descendente de uma família nobre ligada às armas e à literatura, o algarvio cresce sob a influência dos seus antepassados, os quais tem sempre presentes no seu imaginário ao longo da sua vida.

No seu percurso académico, em que frequentou o curso Engenharia de Minas na Escola Politécnica de Lisboa, firmou um carácter rigoroso e metódico num leque abrangente de disciplinas ligadas à ciência. Juntando-se a esta formação a herança familiar – um carácter humanista – forma-se um homem culto que

ao longo dos anos desenvolve um crescente interesse pela preservação da memória e glorificação da sua terra natal [9]. Exemplo disso é, não só o levantamento da carta arqueológica e outros estudos arqueológicos, mas também, a recolha do património imaterial, como contos e poesias tradicionais que viria a publicar sob o nome *Romanceiro do Algarve*, em 1870.

O gosto pela arqueologia surge na década de 60 em que, entre Tavira e Mafra - onde ocupa o cargo de Oficial de Segunda Classe dos Postais e Correios do Reino entre 1861e 63 [10], desenvolve vários trabalhos arqueológicos que publica sob os nomes de Povos Balsenses (1866) e Memórias das Antiguidades de Mafra (...). São estes trabalhos que lhe dão reconhecimento e possibilitam a entrada na Real Associação de Arquitetos Civis e Arqueólogos Portugueses em 1873 onde ocupa o cargo de Secretário Geral de Arqueologia, que ocupa até 1875. Pois os desentendimentos com Possidónio da Silva acerca do museu da associação precipitam a sua saída e ingresso na Academia Real das Ciências de Lisboa.

É enquanto sócio da Academia que viria a realizar o maior trabalho arqueológico da sua vida: o levantamento da Carta Arqueológica do Algarve, num claro reconhecimento das suas competências. Para além de ter sido ele a contatar o Marquês de Sousa Holstein – que defendia a criação de um museu para combater o atraso de Portugal em comparação com o resto da Europa [11], outro motivo é o facto de vir já traçando um esboço da carta à medida que realizava escavações na quinta da família, Torre d'Ares.

Assim, perante o aparecimento de vestígios romanos em Mértola e por todo o distrito de Faro no inverno de 1876 e a pressão da imprensa local, o Governo encarrega Estácio a Veiga, em 15 de janeiro 1877, de percorrer o Algarve. O trabalho desenvolvido pelo arqueólogo durante menos de dois anos e com dificuldades diversas é um reflexo da sua perseverança. Neste período (após um período de investigação e recolha de informação) percorre o distrito algarvio de norte a sul, este a oeste onde escava, regista e recolhe um vasto espólio arqueológico, demonstrando um método rigoroso e científico que em muito se assemelha ao dos dias de hoje [12].

De todo este processo resultou não só a Carta Arqueológica – organizada entre 1878 e 1879 – mas também uma extensa obra escrita nomeada *Antiguidades Monumentais do Algarve* – publicada em 5 volumes -, e ainda, por consequência, o Museu Archeologico do Algarve. Pois, só assim Estácio da Veiga via comprovado o seu trabalho de campo e reconhecido o seu mérito.

Louvado por uns, incompreendido por outros, Estácio da Veiga mostrou, até ao fim dos seus dias, um carácter forte, determinado e irrepreensível no que à arqueologia (e como veremos à museologia) diz respeito. Morre em Lisboa a 7 de dezembro de 1891, deixando atrás de si uma ampla obra literária e científica que ainda hoje inspira arqueólogos como João Luís Cardoso [13].

O Museu Archeologico do Algarve

Perante a necessidade de conservar os artefactos recolhidos e a incapacidade de as repartições de Faro cumprirem este papel e albergarem um museu, o algarvio viu-se na contingência de encontrar uma nova solução para pôr em prática o seu plano. É ele que, após ver a sua proposta de criação do museu ser aceite pelo Governo, vai conduzir o processo de transferência dos artefactos do Algarve para a capital. Assim, ultrapassados os obstáculos que adiaram a ida da coleção para Lisboa durante três anos, Estácio da Veiga organiza o seu museu na Academia Real de Belas-Artes de Lisboa. Aproveitando o facto de se vir a realizar a IX Sessão do Congresso Internacional de Antropologia e Arqueologia Pré-histórica, com a presença de várias figuras idóneas vindas de vários países da Europa, que através da visita ao museu podiam corroborar a Carta Arqueológica, o Museu Archeologico do Algarve é fundado a 26 de setembro de 1880 [14].

O local não foi o pensado pelo arqueólogo, que pretendia organizar (provisoriamente) o seu museu na Academia Real das Ciências de Lisboa por ser a mais importante instituição científica do país. Contudo foi a ARBAL que mostrou interesse, na figura do seu vice inspe-

tor, o Marquês de Sousa Holstein. Deste modo são disponibilizadas duas salas, um pátio e um corredor (que, pela fotografia da figura 6 podemos verificar tratar-se do piso -1 da atual Faculdade de Belas-Artes, vendo-se os arcos existentes num dos atuais pátios da área de escultura) para a organização do espólio composto por peças datadas da Pré-história ao século XVI.

Na realidade o espólio pertencia a três coleções distintas, que se complementavam entre si de modo a cumprirem o seu principal objetivo. Eram elas: a coleção do Estado – composta por artefactos recolhidos em terrenos públicos durante o levantamento da carta arqueológica, oferecidos e moldes de gesso de outros objetos pertencentes a particulares; a coleção de Estácio da Veiga – composta através de ofertas e aquisições; e coleções particulares cujos proprietários permitiram o depósito no museu. Destacam-se tanto períodos históricos (pré-história e época romana) como também, entre as centenas de artefactos que compõem a coleção, peças cujo valor artístico e histórico lhes conferiu a classificação de "Peça de Interesse Nacional"

Apesar do espaço diminuto, Estácio da Veiga, consegue criar um museu que se distancia do Museu Arqueológico do Carmo. As ideias que haviam sido rejeitadas por Possidónio da Silva em 1873 colocou-as em prática, revelando um pensamento moderno para a época. Ao contrário do museu da RAACAP que, como vimos, dava primazia à conservação descorando o significado de cada artefacto, o arqueólogo algarvio prima pela cientificidade conferida a cada objeto. Organizando o espólio de uma forma metódica, segundo um critério cronológico e geográfico, e dispondo os artefactos em conjunto com outros elementos – desenhos, fotografias e mapas-, contextualiza os mesmos e mantém o seu valor científico. Efetivamente esta visão é ainda hoje tida em conta, sendo defendida por Maria Olímpia Lameiras-Campagnolo e Henri Campagnolo [15], o que mostra a modernidade do pensamento de Estácio.

Esta posição de Estácio da Veiga revela a sua ideia de museu como sendo uma instituição viva, um local de ensino e investigação – atividades hoje indissociáveis de um museu. De facto, se juntarmos ainda o facto de o Museu do Algarve dispor de um catálogo e inventário, uma sala de restauro e uma câmara escura, podemos concluir que o museu do algarvio cumpria o papel que hoje é essencial: investigar, conservar e divulgar. [16].

Concluída a organização, o Museu abre as portas ao público e é visitado por alguns dos congressistas estrangeiros. Apesar da visita não estar programada no *Compte-rendu* da reunião do congresso, que decorria na Real Academia das Ciências, surgem relatos da sua realização. A revista *O Occidente*, nº 95, publicada a 11 de agosto de 1881 faz nota dos nomes que visitaram o Museu do Algarve, como foi o caso de Rudolf Virchow, Émile Cartailhac, Jules de Laurière, entre outros, e dos elogios que estes fizeram ao «trabalho de um só homem na sua organização, levando do museu e do seu organizador avantajado conceito» [17]. Por seu turno alguns dos ilustres visitantes mencionam a visita ao museu de Estácio da Veiga nos seus relatórios. No caso do último congressista acima mencionado, podem-se ler elogios ao rigor empregue pelo arqueólogo português no seu museu e nos seus estudos, em comparação com o Museu do Carmo [18].

Todavia o Museu Archeologico do Algarve não obteve a mesma aceitação em Portugal. Passados apenas 11 meses da sua abertura, o museu vê as suas portas encerradas a mando da Academia. Esta aproveitando a ausência de Estácio da Veiga da capital, e alegando necessitar do espaço ocupado, manda encerrar o museu e armazenar a sua coleção num novo conjunto de salas, sem as condições necessárias, que o arqueólogo descreveria como «a catacumba da chamada Academia de Belas-Artes» [19], e que a imprensa interpreta como uma afronta [20].

Por consequência o algarvio vê-se obrigado a tomar um conjunto de medidas por forma de impedir o abandono completo do museu: realiza obras no novo espaço e consegue também, graças ao reaparecimento de Fontes Pereira de Melo na cena política, autorização para realizar um novo conjunto de trabalhos arqueológicos em Aljezur, anteriormente referido, numa tentativa de suscitar o interesse pelo Museu Archeologico do Algarve. Não obstante a sua ausência da capital possibilitou a ação da

ARBAL o início da desorganização do Museu, numa clara aproveitamento da sua influência política e apropriação com o intuito de com esta coleção e outras que tinha também à sua guarda, abrir o tão desejado Museu de Belas--Artes e Arqueologia.

Estácio da Veiga não se resigna e reage. Entre 1881 e 1885: redige dois novos inventários, por forma de manter o controlo sobre as peças prevenindo o extravio de algumas (como de resto aconteceu); funda, em outubro de 1882, o Instituto Arqueológico do Algarve, com o objetivo de encontrar apoio nos seus conterrâneos para a luta que começava pela posse do museu.; propõe a efetivação da transferência do museu para o seu destino inicial: Faro; entra em contacto com colecionadores para que depositem as suas coleções no instituto e faz uso da imprensa local para divulgar os incrementos das coleções ligadas ao Instituto, sustentando a ideia de que o Museu do Algarve teria todas as possibilidades de crescer. No final desse último ano leva ainda uma comissão representante do Instituto a reunir-se com o ministro honorário do reino, o Conselheiro Mendonça Cortez, com intuito de reivindicar novamente a transferência para o Algarve. Este encontro não sortiu efeito, acrescendo ainda a resposta negativa da Câmara Municipal de Faro quanto à cedência do espaço do Seminário Episcopal [21].

Todos estes esforços refletem o carácter determinado e resiliente de Estácio da Veiga que, apesar de todas as adversidades, luta pelo Museu Archeologico do Algarve até ao fim dos seus dias. Numa derradeira tentativa, em 1891, pouco tempo antes da sua morte, propôs a instituição dos estudos arqueológicos em Portugal (baseados nas ideias que expões na década precedente), a criação de um museu de arqueologia nacional, mas também a criação de museus regionais.

Nas suas *Antiguidades Monumentais do Algarve*, dá-nos conta das consequências do encerramento – a perda do valor científico dos objetos no momento em que os juntarem a peças de cariz artístico [22] – e prevê o desfecho do Museu após a sua morte: a sua assimilação por outro museu [23]. Efetivamente foi isso que se verificou dois anos após a sua morte.

Tal como o museu da Sociedade Arqueológica Lusitana, o Museu Archeologico do Algarve nunca conseguiu apoios que permitissem a sua existência. Num país assoberbado por crises internas e externas, o Governo não se interessa pelos assuntos científicos e cede a interesses de figuras com maior influência no mundo político. Por conseguinte, o museu de Estácio da Veiga é assimilado por Leite Vasconcelos, para com ele fundar o seu Museu Etnológico Português.

Na ocasião em que o ministro das Obras Públicas, Bernardino Machado, amigo de Leite Vasconcelos, confere enquadramento político, num decreto de 20 de dezembro de 1893, a coleção do Museu do Algarve fica então em posse do aristocrata. Esta era necessária como coleção base para um museu nacional com qualidade, e por isso mesmo, antes da criação do seu museu Leite Vasconcelos tomava já providências para adquirir o acervo recolhido na Academia de Belas-Artes. É também graças ao apoio político que, em 1897, adquire ainda a coleção particular de Estácio da Veiga. Mediante a proposta de venda da viúva do arqueólogo, Amelie Lucotte, é o etnólogo que avalia e se serve da proximidade do ministro para efetuar a compra [24].

Deste modo termina um museu e é dissolvida uma coleção de alguém que dedicou a sua vida à ciência e ao património, uma forma ingrata que viria a ocultar o papel importante desempenhado por Estácio da Veiga na museologia portuguesa. Só nos finais do século XX se iniciaram os estudos com ele relacionados, pela mão de Maria Luísa E. da Veiga Pereira, sua bisneta.

Estudando todos os lados que compõem a história do Museu Archeologico do Algarve é possível reconhecer as ideias de Estácio da Veiga, pois para quem o museu não é uma instituição fechada em si mesma, como um armazém onde apenas se recolhem os artefactos, um museu é um lugar vivo onde a organização metódica do seu espólio permite a investigação e ensino da arqueologia [25]. Porém este não é, de certo, o único aspeto que revela a modernidade do pensamento do algarvio, porquanto podemos constatar, que, de uma forma mais ou menos decisiva, cumpria todos os pontos

que, de acordo com a ICOM, definem um museu: adquiriu artefactos por meio das escavações, mas também pela compra; conservou restaurou o seu espólio; investigou e divulgou os resultados da mesma investigação através da exposição da coleção.

De referir ainda que, mesmo tendo sido vítima da centralização, Estácio da Veiga concede a ideia da importância de um museu nacional, mas defende uma coexistência com museus locais por forma de desenvolver o interesse pelo património e a sua salvaguarda, estimulados por programas adequados a cada região do país. Numa época em que estes não obtinham o apoio e reconhecimento necessários, Estácio da Veiga foi capaz, no curto espaço de tempo em que o Museu Archeologico do Algarve existiu, de criar um museu de cariz regional mais completo que o mais importante museu central da altura – o Museu do Carmo. Assim, pode dizer-se que o algarvio fundou o primeiro museu arqueológico português com o cariz científico que é pedido a uma instituição dedicada aos estudos das antiguidades.

Lisboa ou Algarve?

A questão é já antiga, tão antiga quanto a existência do Museu Archeologico do Algarve em Lisboa. A vontade de Estácio da Veiga era, como vimos, a criação de um museu regional, em Faro. Contudo o contexto da época que valorizava a centralização, e outros interesses, fizeram com que o arqueólogo levasse (temporariamente) a coleção para a capital. Já nessa altura a opinião dividiu-se, mas a transferência não aconteceu.

Mais de um século passou e a questão mantém-se. Deve, ou não, a coleção reunida por Estácio da Veiga voltar à sua origem? Compondo uma importante parte do Museu Nacional de Arqueologia, a coleção proveniente do Algarve esteve presente na exposição *Religiões Lusitanas*, em vigor no MNA desde 2002 até ao mês de dezembro de 2018- e tem composto várias exposições de menor duração, como é exemplo *Tavira – Território e Poder* (2003 - 2004), ou a mais recente *Loulé – Territórios, Memórias, Identidades* (2017-2018). Assim sendo como poderá o espólio recolhido por Estácio da Veiga voltar a terras algarvias? De acordo com Maria Luísa E. da Veiga Pereira, bisneta do arqueólogo e impulsionadora dos mais recentes estudos sobre o seu antepassado, a coleção deveria ir para o Algarve, pois assim seria feita "justiça" face àquilo que chama de "apropriação". É da mesma opinião Vítor S. Gonçalves, que diz que Estácio da Veiga foi vítima de uma centralização desmesurada quando o que pretendia era a coexistência de um museu central e regional [26].

Temos noção que hoje seria complexo realizar uma tal iniciativa, pois, como vimos, a coleção de Estácio da Veiga é uma das bases do MNA. Se por um lado o Algarve ganharia um novo museu, por outro o Museu Nacional de Arqueologia perdia uma parte importante do seu acervo. Assim sendo, vemos na realização de uma exposição temporária, e de carácter itinerante, a possibilidade de cumprir o desejo do algarvio de ver o espólio arqueológico no seu destino original, e eventualmente, abrir uma porta ao debate acerca de assuntos que vemos hoje no mundo dos museus: a (des)centralização de instituições museológicas, e, numa forma abrangente, a legitimidade da apropriação de uma coleção relevante para o seu país/região de origem por um outro.

[1] PEREIRA, Ana Leonor, PITA, João Rui – Instrução Pública. História de Portugal, Vol. V, Circulo de Leitores, s.l., 1994, p. 656 e 661.

[2] DINIZ, Mariana, GONÇALVES, Vítor Santos – Na 2ª Metade do Século XIX: Luzes e Sombras Sobre a Institucionalização da Arqueologia em Portugal. O Arqueólogo Português, Série IV, 11/12, 1993-1994, p.180

[3] FABIÃO, Carlos – *Uma História da Arqueologia*. CTT – Correios de Portugal, Lisboa, 2011.

[4] MOREIRA, Isabel – *Museus e Monumentos em* Portugal: 1772 – 1974. Universidade Aberta, Lisboa, 1989.

[5] DINIZ, Mariana, GONÇALVES, Vítor Santos – Na 2ª Metade do Século XIX: Luzes e Sombras Sobre a Institucionalização da Arqueologia em Portugal. O Arqueólogo Português, Série IV, 11/12, 1993-1994, pp.175-187

[6] MARTINS, Ana Cristina– *A Sociedade Archeologica Luzitana no Contexto*

da Arqueologia de Oitocentos. Setúbal Arqueológica, Vol. 15, Setúbal, 2014, pp. 203-216.

[7] PEREIRA, Gabriel – *O Museu Arqueológico do Carmo*. Typographia Lallemant, Lisboa, 1900.

[8] PEREIRA, Maria Luísa E. da V. Santos - *O Museu Archeologico do Algarve (1880-1881): Subsídios Para o Estudo da Museologia em Portugal no séc. XIX* (dissertação apresentada no Curso de Conservador de Museus em 1973). s.n., Faro, 1981.

[9] MARQUES, José Joaquim Dias - *A Génese do Romanceiro do Algarve de Estácio da Veiga*. (Dissertação de doutoramento em Literatura, especialidade de Literatura Oral e Tradicional, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade do Algarve) s.n. Faro, 2002.

[10] Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Registo Geral de Mercês de D. Luís I, Livro 1, f.26v.

[11] SOUZA-HOLSTEIN, Marquês de - *Observações Sobre o Actual Estado do Ensino das Artes em Portugal a Organização dos Museus e o Serviço dos Monumentos Históricos e da Arqueologia*. Imprensa Nacional, Lisboa, 1875.

[12] MACIEL, M. Justino, CABRAL, J. M. Peixoto, NUNES, Dina - *A Estátua de Apolo da Villa do Álamo (Museu Nacional de Arqueologia)*. O Arqueólogo Português, Série IV, 24, Museu Nacional de Arqueologia, 2006, pp. 349-367.

[13] CARDOSO, João Luís – *Estácio da Veiga e a Arqueologia: Um Percurso Científico no Portugal Oitocentista*. Estudos Arqueológicos de Oeiras, Vol. 14, Câmara Municipal de Oeiras, 2006, pp. 293-520.

[14] PEREIRA, Maria Luísa E. da V. Santos - *O Museu Archeologico do Algarve (1880-1881): Subsídios Para o Estudo da Museologia em Portugal no séc. XIX* (dissertação apresentada no Curso de Conservador de Museus em 1973). Faro: s.n., 1981.

[15] LAMEIRAS-CAMPAGNOLO, Maria Olímpia, CAMPAGNOLO, Henri - *Um Exemplo de «Linguagem Mista» A Linguagem Museal*. Actas do IV Encontro Nacional Museologia e Autarquias. Câmara Municipal de Tondela, 1999, pp. 47-52.

[16] PEREIRA, Maria Luísa E. da V. Santos - O Museu Archeologico do Algarve (1880-1881): Subsídios Para o Estudo da Museologia em Portugal no séc. XIX (dissertação apresentada no Curso de Conservador de Museus em 1973). Faro: s.n., 1981.

[17] R. – *Congresso Anthropologico e Litterario: Trabalhos do Congresso*. O Occidente, Ano IV, Vol. IV, nº 95 de 11 de agosto de 1881 p. 182

[18] LAURIERE, Jules (1881) – *Suvenirs archéologiques du Portugal*. Bulletin Monumental, Série V, Tomo IX, nº47, Société française d'archéologie, pp.640-641

[19] MACHADO, Joaquim – *Documentos de Estácio da Veiga Para o Estudo da Arqueologia do Algarve*. Actas das I Jornadas Arqueológicas, Associação dos Arqueólogos Portugueses., 1970, pp. 335-385

[20] R. – *Congresso Anthropologico e Litterario: Trabalhos do Congresso*. O Occidente, Ano IV, Vol. IV, nº 95 de 11 de agosto de 1881 p. 182

[21] PEREIRA, Maria Luísa E. da V. S.– *Estácio da Veiga, a Carta Arqueológica e o Museu Archeologico do Algarve*. Noventa Séculos entre a Serra e o Mar, Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico, 1997, pp. 21-44.

[22] VEIGA, S. P. M. Estácio da – *Antiguidades Monumentaes do* Algarve: Tempos Prehistoricos. *Vol. I*. Imprensa Nacional, Lisboa, 1886, p.160

[23] VEIGA, S. P. M. Estácio da – Antiguidades *Monumentaes do Algarve, Vol. V*. Arqueólogo Português, Série I, 15, Museu Nacional de Arqueologia, 1910, p. 22

[24] L.C.C. (Lívia Cristina Coito) - *Documentos para a História do Museu Nacional de Arqueologia*. O Arqueólogo Português. Série IV, 22. Museu Nacional de Arqueologia, 2004, pp. 491-513.

[25] GONÇALVES, Vítor Santos - *Estácio da Veiga: um Programa para a Instituição dos Estudos Arqueológicos em Portugal (1880-1881)*. IV Congresso Nacional de Arqueologia., Congresso Nacional de Arqueologia, 1980, p.11

[26] GONÇALVES, Vítor Santos - *Estácio da Veiga: um Programa para a Instituição dos Estudos Arqueológicos em Portugal (1880-1881)*. IV Congresso Nacional de Arqueologia., Congresso Nacional de Arqueologia, 1980.

Museu Diocesano de Santarém: Circulação, dinâmica e diálogo do património cultural da Diocese

EVA RAQUEL NEVES

Conservadora, Museu Diocesano de Santarém, Santarém, Portugal, e.neves@museudiocesanodesantarem.pt

RESUMO:

O Museu Diocesano de Santarém é resultado da implementação do Projeto Rota das Catedrais nesta cidade. Intimamente associado à Catedral nasce, não como Tesouro, mas enquanto personificação do território, representado por 43 paróquias da Diocese de Santarém, a par do fundo antigo existente no edifício. Do conjunto em exposição, maioritariamente pintura e escultura, dos séculos XIII ao XX, destaca-se um significativo grupo de peças até então incógnitas, que readquiriram o valor histórico, artístico e simbólico que subjaz à sua criação, e são hoje objeto de fruição e estudo especializado, com vista à publicação do catálogo da coleção.

PALAVRAS-CHAVE:

Inventário; Museu; Restauro; Bens Culturais; Santarém

ANTECEDENTES

Em 2006, a Diocese de Santarém revitalizou a Comissão de Arte Sacra, então inativa, atribuindo-lhe uma nova designação – Comissão Diocesana para os Bens Culturais da Igreja – e nomeando um novo responsável – P. Joaquim Ganhão, respondendo assim à crescente necessidade e solicitação de párocos e comunidades para apoio técnico e credenciado, que permitisse dotar de qualidade e consciência patrimonial as inúmeras intervenções e atividades em torno dos bens culturais à sua guarda; e, não menos importante, pelos objetivos exemplares e reprodutíveis a que se propôs, promovendo o Projeto Igreja Segura-Igreja Aberta, do Instituto Superior de Polícia Judiciária e Ciências Criminais, na Igreja de Nossa Senhora da Piedade de Santarém (NEVES, Eva [1]).

Este processo inicial executou-se em estreita ligação com o inventário do património artístico. Desenvolvido num primeiro momento nessa igreja, a qual se pretendia ser "piloto" de boas práticas, difundiu-se para outros locais de culto, sempre apoiado por trabalho técnico especializado.

Contudo, cedo se verificou a necessidade de colocar no terreno procedimentos mais céleres que fornecessem informações significativas sobre a situação do património diocesano, direcionassem atividades ao nível da sua salvaguarda, e consubstanciassem as políticas e opções que a autoridade diocesana tomasse nestas matérias. Com esta finalidade se iniciou, em 2009, a realização da Carta de Risco, e que, a par do inventário, ainda se executa (NEVES, Eva [2]).

Terá sido este trabalho *in loco* - o contacto mais direto com as realidades locais das igrejas e outros espaços de culto - que desenvolveu e consolidou todos os outros processos, que se cumprem na atividade deste setor: inventariação; salvaguarda e conservação; apoio técnico às paróquias e formação dos agentes paroquiais; parcerias e projetos com outras entidades; promoção e divulgação, sobretudo através de estudos, publicações e exposições; instalação do Arquivo Diocesano; implementação do projeto Rota das Catedrais e criação Museu Diocesano (NEVES, Eva [2]).

O Projeto Rota das Catedrais

Em 30 de junho de 2009, estabeleceu-se o Acordo de Cooperação entre o Ministério da Cultura e a Conferência Episcopal Portuguesa [3], para a implementação da Rota das Catedrais no território nacional. Este documento prevê uma união de esforços entre o Estado Português e a Igreja Católica, considerando que "as Catedrais de Portugal constituem um tecido essencial de memória e de identidade, profundamente caracterizador do território e das suas gentes, de Norte a Sul do País, do Litoral ao Interior, passando pelas Regiões Autónomas da Madeira e dos Açores".

Como principal objetivo o projeto "procura devolver a estes monumentos uma atenção global e corresponsabilizante, assumindo-se como dinamizador de uma atuação concertada e contratualizada, planeada, criteriosa e exigente, não apenas para acudir a situações de mais evidente degradação, mas sobretudo para alcançar a capacitação dos monumentos, através de uma qualificada intervenção de recuperação e conservação de valores patrimoniais inestimáveis, no sentido de uma oferta cultural de excelência, a partir dos bens patrimoniais e em aliança com uma cuidada programação cultural, capaz de devolver os monumentos à comunidade e assim de envolver a comunidade na proteção e valorização dos monumentos."

Em setembro do mesmo ano, por iniciativa da Comissão Diocesana para os Bens Culturais da Igreja, apoiada pelo Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, e por decisão de D. Manuel Pelino Domingues, Bispo de Santarém, é reunida uma equipa multidisciplinar com particular responsabilidade na elaboração do Plano Diretor da Catedral de Santarém, a fim de "diagnosticar a situação atual [do] monumento, avaliar criteriosamente os seus problemas e as suas potencialidades, projetar as respostas adequadas à sua manutenção, requalificação, valorização e fruição", conforme o disposto na cláusula sétima do Acordo de Cooperação. Essa equipa é constituída por responsáveis e técnicos diocesanos envolvidos na área dos Bens Culturais, técnicos da Direção Regional de Cultura de Lisboa e Vale do

Tejo, especialistas externos nas disciplinas em questão.

Tal documento dará origem a um programa específico, coordenado pela equipa de arquitetura *SONA, estudos e projectos, Lda*, no qual a Catedral de Santarém e áreas adjacentes se assumem como eixo nevrálgico dos Bens Culturais da Igreja em toda a Diocese. Este integrará, em julho de 2010, o Programa de Ação "Liberdade para Requalificar", do Município de Santarém, em parceria com a Diocese e a Direção Regional de Cultura de Lisboa e Vale do Tejo, possibilitando a candidatura ao QREN, através do INALENTEJO. Essa mesma parceria será firmada em 14 de fevereiro de 2011, aquando assinatura do Protocolo de Colaboração para a implementação do programa ROTA DAS CATEDRAIS em Santarém (NEVES, Eva [4]).

A execução física da operação iniciou-se em setembro de 2012 e prolongou-se até maio de 2014, contemplando as seguintes componentes: conservação e restauro da fachada da Catedral, incluindo o conjunto de cinco esculturas em barro cozido; intervenção no interior da Catedral, recuperando seis dos oito altares laterais, incluindo imaginária, alfaias litúrgicas, os púlpitos e zona do baixo-coro; reabilitação e infraestruturação do piso térreo, com adaptação a museu, áreas de apoio ao visitante, e reservas museológicas; intervenção de conservação e restauro no conjunto de património móvel a expor no futuro museu.

O Museu Diocesano de Santarém

No âmbito do Plano Diretor da Catedral de Santarém, a equipa responsável avaliou de forma particular o considerado no Acordo de Cooperação [3]: "A recuperação e valorização das Catedrais pressupõe o firme propósito das instituições envolvidas de partilhar os patrimónios assim requalificados com a comunidade, no seu mais amplo sentido, seja através de serviços de visita, seja através de ofertas culturais de excelência, por via de espaços musealizados ou outras valências como arquivos e bibliotecas, ou por via de uma programação cultural exigente que contribua de forma decidida para a valorização das pessoas. Dessa forma, também as Catedrais darão um contributo significativo e único para a promoção do País em termos culturais, com uma forte incidência na qualificação de oferta turística, intervindo, com a maior relevância, na promoção de um desenvolvimento sustentável e integrado, profundamente potenciador de sinergias em domínios transversais à vida comunitária. "

Com efeito, somando à antiga a vontade de criação de um Museu de Arte Sacra em Santarém, a disponibilidade de um conjunto de espaços, outrora zona de dormitórios e balneários para os seminaristas que frequentaram esta instituição até meados da década de 70 do século XX, consolidou-se a intenção de revitalizar tais áreas, localizadas no piso térreo do grande complexo do antigo Colégio Jesuíta, intimamente ligadas à Catedral, o que permitiria a definição de um amplo circuito de visita.

Para tais espaços, assim valorizados e musealizados, seria possível deslocar, à partida, pintura e escultura, coleção à guarda desse mesmo edifício, posteriormente designada como "Fundo Antigo".

Dos registos de inventário, realizados desde 2006, contabilizavam-se cerca de 60 pinturas (tela, madeira ou cobre) e 20 esculturas (pedra, madeira ou barro). Este conjunto de património móvel, de temática religiosa, desempenhava então a mera função decorativa, na medida em que, não obstante o zelo da instituição no seu cuidado e conservação, se encontrava disposto em diversas salas e corredores, sem discurso expositivo específico ou museografia adequada. Para além disso, não existiam, em nenhum dos locais, tabelas identificativas, e o seu estudo científico, que conheceu particular cuidado através de trabalhos de Vítor Serrão [5], só pontualmente foi aprofundado - a título de exemplo nomeamos o caso de Teresa Desterro [6].

De proveniências diversas, quando conhecidas, contavam-se peças da Catedral, antiga Igreja do Colégio da Companhia de Jesus de Santarém, mas também de paróquias da Diocese que ali as colocaram à guarda, a partir de 1975. Um dos exemplos mais notórios será a escultura do *Cristo de Mont'Iraz*, em madeira policromada, do século XIV, que aqui se depositou após a ameaça de ruína da Igreja de Santa

Iria da Ribeira de Santarém, em 1997. Ou mesmo, em período anterior, depósitos sob solicitação da Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, após as intervenções realizadas na década de 1950 [7]. Veja-se, neste último ponto, a situação de duas pinturas sobre madeira (*Exaltação da Santa Cruz pelo Imperador Heráclio* e *O Sonho de Constantino,* c. 1560/65, da autoria de Ambrósio Dias, dito *O Mestre de Romeira*) e uma escultura em pedra (*Nossa Senhora da Piedade,* século XV) da Igreja de Santa Cruz da Ribeira de Santarém. Outros casos, principalmente pinturas, foram ao longo dos tempos considerados deslocações dos conventos ou paróquias extintas em Santarém, nos contextos históricos do século XIX. Atribuições essas que, salvo raras exceções, sobretudo as relativas à proveniência, não especificavam locais exatos nem tão pouco se sustentavam documentalmente.

Conscientes de que o futuro espaço museológico se situaria distante do conceito de "Tesouro", dado que o património produzido e acumulado na vigência do estatuto de Catedral se contabiliza apenas a partir 16 de julho de 1975, data da Bula *Apostolicae Sedis Consuetudinem* do Papa Paulo VI, que cria a Diocese de Santarém, elegendo a antiga Igreja do Seminário, outrora do Colégio Jesuíta, como Catedral da nova diocese (NEVES, Eva [8]), cedo se delineou, na aproximação às expectativas antigas e consciência das necessidades presentes, que a resposta museológica da Diocese teria de ir para além deste edifício específico e do património aí recolhido.

Um conjunto vasto de património móvel havia sido sinalizado no decorrer dos trabalhos de inventário e carta de risco, atrás apresentados.

O contacto direto com as paróquias revela situações complexas, não apenas para o património integrado e móvel que serve o culto e/ou se dispõe no espaço de celebração. É nos "bastidores", cegos e silenciosos, que vão também sendo descobertas algumas situações nefastas para o património cultural sacro. Ali se guardam, depositam, ou mesmo abandonam os bens culturais que reclamam o cuidado mais urgente, ou pelo menos que, pelo desconhecimento e ocultação, não apelam diariamente à atenção da comunidade que os detém. Essa comunidade é, frequentemente, alheia à sua existência, valor ou compaixão que permita desbloquear, por exemplo, verbas para a recuperação.

Cada uma das peças em questão terá sofrido, no contexto das vivências das comunidades proprietárias, um processo de circulação: quer dentro do próprio imóvel, devido a obras e/ou alterações do gosto, quer devido a deslocações territoriais, mais ou menos significativas, de ermidas das proximidades ou de conventos extintos e edifícios de culto dispersos pelo país.

Outras, porém, acusam o excessivo "protecionismo", que lhes destina a ocultação quase permanente, como se de um sistema antifurto se tratasse. Qualquer um dos casos coloca em risco a sua continuidade para as gerações vindouras. De facto, alguns destes objetos tiveram a oportunidade de ser estudados ou considerados em estudos gerais (SERRÃO, Vítor [5]). Como exemplo emblemático, refira-se o caso do retábulo quinhentista de Tancos que encontrou, nos anexos da Igreja Matriz (Fig. 1), o lugar de depósito após ser apeado da sua localização original, a Igreja da Misericórdia da localidade, extinta em 1875. Se para este retábulo existia, desde 1970, um estudo de Vitor Serrão [9], com atribuição de autoria, para muitas outras peças em situação similar, se ignoram as informações mínimas que as permitam contextualizar.

Fig. 1 – Estado de uma das pinturas do retábulo maneirista, aquando da sua identificação na Igreja de Tancos. Fotografia da autora, Comissão Diocesana para os Bens Culturais da Igreja de Santarém.

De acordo com a Carta Circular "A Função Pastoral dos Museus Eclesiásticos" [10]: "O património histórico-artístico que já não se encontra em uso habitual, antiquado, que não se consegue conservar, pode encontrar nos museus eclesiásticos uma tutela e uma oportuna fruição."

Esta premissa, a par da realidade, levou à aceção de um carisma próprio para a nova estrutura diocesana, enquanto sinal de unidade e de representatividade deste território evangelizado. Paralelamente, o acesso a fundos comunitários permitiria contornar as dificuldades que, para as comunidades que conheciam este património desafeto, e por ele revelavam algum cuidado, mas sem capacidade económica para acudir a tais situações e sem lugar para a sua fruição, procuravam junto da Diocese uma resposta efetiva e valorizadora.

Do património sinalizado neste âmbito contam-se mais de 600 entradas de inventário. Deste dossier de risco, estudado e considerado a vários níveis – valor histórico, artístico, estado de degradação, condições na paróquia de origem, necessidade e oportunidade para estudo científico e recuperação, temática, enquadramento na nova estrutura museológica, recetividade da comunidade paroquial para o projeto diocesano – foi selecionado um primeiro conjunto de resgate que, associado ao do dito *Fundo Antigo*, contabilizou um total de 367 obras de arte a recuperar, distribuídas pelas seguintes categorias: escultura (em pedra (16), em madeira (48), em terracota (6), em metal (1)), pintura (sobre madeira (36), sobre tela (81) e sobre metal (4)), talha (7), azulejaria (3 painéis), têxteis (122), ourivesaria e outros metais (15), mobiliário (litúrgico) (5), documentação (em pergaminho e em papel) e livro antigo (23).

Estabelecido um protocolo de depósito de Bens Culturais, com vista a inclusão do património na exposição do Museu, ou sendo assegurada a sua correta conservação em reserva, quando a peça não consta do discurso em permanência, 42 paróquias se fizeram representar na primeira fase (2013-2014) - Abitureiras, Alcanede, Alcanhões, Almoster, Alpiarça, Alviobeira, Azinhaga, Casével, Chamusca, Ereira, Divino Salvador de Santarém, incluindo a Igreja de Nossa Senhora da Piedade, Golegã, Junceira, Louriceira, Malhou, Nossa Senhora de Marvila de Santarém, incluindo o Santuário do Santíssimo Milagre, São Nicolau de Santarém, Moita do Norte, Olalhas, Paialvo, Pedrógão, Pernes, Pontével, Póvoa de Santarém, Romeira, Ribeira de Santarém, Salvaterra de Magos, São João da Ribeira, São Vicente do Paul, São João Batista de Tomar, Tancos, Divino Salvador de Torres Novas, Santa Maria de Torres Novas, São Pedro de Torres Novas, São Tiago de Torres Novas, Vila Nova da Barquinha, Valada, Vale de Figueira, Vale de Santarém, Várzea, Zibreira, às quais se associou a paróquia do Cartaxo, em 2016.

Fig. 2 – Reunião com equipa de acompanhamento dos trabalhos de conservação e restauro. Fotografia de Nova Conservação, Lda.

Por se tratar de património em considerável estado de degradação, a componente associada à conservação e restauro, com investimento total no valor de 560.512,26 €, foi realizada na sequência de concurso internacional, sendo o intenso e delicado trabalho desenvolvido pelas empresas: *Nova Conservação, Lda*, *Centro de Conservação e Restauro da Universidade Católica Portuguesa* e *Atelier Samthiago - conservação e restauro*. A intervenção contou com o apoio de cerca de 100 profissionais especializados e diretamente envolvidos, não apenas na conservação e restauro, mas também na realização de métodos de exame e análise, para caraterização material, técnica e histórico-artística, obrigando à criação de vários ateliers e grupos de trabalho (Fig. 2).

Antecedeu este procedimento, a indispensável deslocação das peças para edifício do antigo Seminário de Santarém (Figs. 3 e 4), com a fina-

lidade de permitir, num só local, a construção do programa de intervenção, bem como facilitar a observação do conjunto a recuperar, por parte das empresas candidatas.

Processo de grande envergadura, constituiu, por ventura, a maior, mais significativa e inédita circulação de património móvel neste território, nas últimas décadas, abrangendo os concelhos de Alcanena, Alpiarça, Cartaxo, Chamusca, Golegã, Rio Maior, Santarém, Salvaterra de Magos, Torres Novas, Tomar, e Vila Nova da Barquinha.

Assim reunido, encetou-se outro complexo e moroso desafio: o estudo científico de um conjunto que só a partir daquele momento viria a constituir, pelos motivos já enunciados, uma nova coleção, na generalidade desconhecida para a História da Arte em Portugal.

Fig. 3 – Vista geral do Corredor Nobre, local de depósito do conjunto de pinturas para intervenção (2013). Fotografia de Carlos Marecos, Museu Diocesano de Santarém.

Fig. 4 – Pormenor de uma das salas, local de depósito do conjunto de esculturas para intervenção (2013). Fotografia de Carlos Marecos, Museu Diocesano de Santarém.

Em 12 de setembro de 2014, o Museu abriu portas com uma centena e meia de peças em exposição (NEVES, Eva [11]). Distribuídas por três salas principais (Fig. 5), endereçam ao visitante diversos convites: um périplo pelo território; um ciclo de salvaguarda pelo património resgatado; uma catequese pela vida de Cristo, Sua Mãe e a Igreja.

Em apenas quatro anos de atividade, o Museu procurou manter, ainda que de forma mais singela em termos quantitativos, a dinâmica de recuperação e valorização do património das paróquias através, por exemplo, de exposições temporárias. No entanto, se nestes casos as peças em causa apenas permaneceram no Museu pelos períodos de vigência da exposição, outros casos houve, sem que na génese desta instituição tivessem sido particularmente programados, de generosas doações que vieram enriquecer, em permanência, a coleção. Refiram-se, nesta circunstância, duas telas atribuídas à escola de Bento Coelho da Silveira, representando a "*Lamentação sobre Cristo Morto*" e "*Nossa Senhora da Misericórdia*", de finais do século XVII (NEVES, Eva [12]).

E é este património, redescoberto e revisitado, através da dinâmica do Museu Diocesano de Santarém que pode, agora, ser alvo de especial atenção por um alargado e especializado grupo de trabalho que prepara a edição do seu *Catálogo*.

Fig. 5 – Vista geral de uma das salas de exposição permanente do Museu Diocesano de Santarém. Fotografia de João Nunes da Silva, Museu Diocesano de Santarém.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

[1] NEVES, Eva Raquel e COVAS, Mara – *Igreja--piloto: segurança, conservação preventiva e inventário - Instrumentos para a Salvaguarda e valorização do património Cultural*, In NEVES, Eva Raquel e GANHÃO, Joaquim, (coord.) – *Igreja de Nossa Senhora da Piedade, Santarém - História e Património*. Diocese de Santarém, Santarém, 2008.

[2] NEVES, Eva Raquel - *A Comissão para os Bens Culturais da Igreja: Procedimentos na Diocese de Santarém*. In NEVES, Eva Raquel (coord.) – *Património Recuperado: Boas Práticas na Diocese de Santarém*. Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, Lisboa, 2016. Col. Bens Culturais da Igreja, Nº 6, 11-25.

[3] ACORDO COOPERAÇÃO entre o Ministério da Cultura e a Conferência Episcopal Portuguesa para a implementação do projeto «Rota das Catedrais», 30 junho 2009. In *http://rotadascatedrais.com/pt/acordo-de-cooperacao* (2018/06/20, 14h)

[4] NEVES, Eva Raquel – *Requalificação da Sé de Santarém: Rota das Catedrais*. Invenire, 5, Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, 2012, 64-65.

[5] SERRÃO, Vítor – *A pintura maneirista em Santarém*. Lisboa, 1971.

[6] DESTERRO, Teresa – *O Mestre de Romeira e o Maneirismo Escalabitano* (1540-1620). Ed. Minerva, Coimbra, 2000, 153-159.

[7] *A igreja de Santa Cruz: Santarém*, Boletim da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Ministério das Obras Publicas, 111, Lisboa, 1963.

[8] NEVES, Eva Raquel – *Comemorações dos 300 anos da edificação da Sé de Santarém*. Invenire, 3, Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, 2011, 70.

[9] SERRÃO, Vítor – *O Retábulo da Misericórdia de Tancos é de Simão Rodrigues*. Instituto Português de Arqueologia e Historia Etnográfica, Lisboa, 1970.

[10] IGREJA CATÓLICA, Comissão Pontifícia para os Bens Culturais da Igreja – *A função pastoral dos museus eclesiásticos*, 2001. In *http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_20010815_funzione-musei_po.html* . (2018/06/20, 11h)

[11] NEVES, Eva Raquel e GANHÃO, Joaquim – *Portfólio: Diocese de Santarém - Museu Diocesano de Santarém*. Invenire, 9, Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, 2014, 22-28.

[12] NEVES, Eva Raquel – *A Beleza da Mãe de Deus – da infância ao dia em que o sol bailou (Guia da Exposição)*. Museu Diocesano de Santarém, Santarém, 2017, 27 e 33.

Apontamentos sobre o Museu Nacional de Belas Artes: Tradição *versus* Modernidade nos discursos de 1961-1964.

GABRIELLE NASCIMENTO BATISTA

Mestranda em História e Teoria da Arte, Programa de Pós Graduação em Artes Visuais (UFRJ), Rio de Janeiro, Brasil, gabriellenas@hotmail.com

RESUMO:

A intenção deste trabalho é compreender os conflitos entre os discursos de "tradição" e "modernidade" na curta presença de José Roberto Teixeira Leite na direção do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), no Rio de Janeiro, entre os anos de 1961 e 1964. Entretanto, para uma maior compreensão das divergências que marcaram essa gestão, são necessários esclarecimentos sobre a elaboração do projeto do MNBA, em 1937. Nesse sentido, cabe discutir o papel do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e apresentar uma breve análise da gestão do primeiro diretor do museu, Oswaldo Teixeira do Amaral, protagonista entre os anos de 1937 e 1961.

PALAVRAS-CHAVE:

Museu Nacional de Belas Artes; Patrimônio; Identidade Nacional; Oswaldo Teixeira do Amaral; José Roberto Teixeira Leite.

RESUMEN:

La intención de este trabajo es comprender los conflictos entre los discursos de "tradición" y "modernidad" en la corta presencia de José Roberto Teixeira Leite en la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), en Río de Janeiro, entre los años 1961 y 1964. Sin embargo, para una mayor comprensión de las divergencias que marcaron esa gestión, son necesarias aclaraciones sobre la elaboración del proyecto del MNBA, en 1937. En ese sentido, cabe discutir el papel del Servicio del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (SPHAN) y presentar un breve análisis de la gestión del primer director del museo, Oswaldo Teixeira do Amaral, protagonista entre los años 1937 y 1961.

PALABRAS CLAVE:

Museo Nacional de Bellas Artes; Patrimonio; Identidad Nacional; Oswaldo Teixeira do Amaral; José Roberto Teixeira Leite.

A FORMAÇÃO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, O ACERVO E OSWALDO TEIXEIRA DO AMARAL.

Fig. 1 – Escola Nacional de Belas Artes, atual Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Fotografia de Marc Ferrez, Arquivo Histórico do MNBA, 1908.

O Museu Nacional de Belas Artes foi inaugurado em 1937, durante o governo de Getúlio Vargas, e estruturado a partir dos propósitos do SPHAN — na mesma Lei nº 378 que criou o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN atual IPHAN), inclui-se o artigo 48°, que determina a fundação do MNBA —, no prédio construído entre os anos de 1906 e 1908, para ser a sede da Escola Nacional de Belas Artes.

No Decreto-Lei também fica estipulada a função que cada museu deveria exercer na salvaguarda das relíquias e das obras de artes pertencentes ao patrimônio do país. Enquanto o Museu Histórico Nacional deveria destinar-se "à guarda, conservação e exposição das relíquias referentes ao passado do país", o MNBA estava destinado "a recolher, conservar e expor as obras de arte", cooperando assim com as atividades do SPHAN. Sobre o SPHAN, é dito que sua finalidade é promover "o tombamento, a conservação, o enriquecimento e o conhecimento do patrimônio histórico e artístico nacional" [1].

Em 1936, entretanto, um ano antes da criação oficial do órgão, o poeta e crítico Mário de Andrade, na época funcionário do Departamento de Cultura e Recreação da Prefeitura de São Paulo, elaborou o anteprojeto da instituição a pedido do Ministro da Educação e Saúde Pública Gustavo Capanema. Com uma proposta etnográfica, o documento expressava a pretensão de institucionalizar uma política de patrimônio para o país, incorporando as mais diversificadas manifestações da cultura brasileira. Convicto de que os museus poderiam prestar-se como espaços de preservação da cultura do povo e exercer importante função educativa, Andrade propôs a criação de quatro grandes museus, que corresponderiam aos quatro livros de tombos a serem adotados, a saber: arqueológico e etnográfico, histórico, das belas artes aplicadas e tecnologia industrial.

De acordo com Afonso Santos, em detrimento do pluralismo cultural contemplado no anteprojeto de 1936, o órgão oficializou um conceito de patrimônio restritivo, associado ao universo simbólico das elites, à ideia hierárquica da cultura e ao critério exclusivamente estético dos bens culturais. Para os intelectuais que colaboraram na Constituição de 1937, não se tratava "apenas de celebrar a história, mas de definir o passado a ser recuperado, o passado que deveria ter direito à perpetuidade e direito à visibilidade" [2]. Nesse sentido, tal como articula Maria Cecília Fonseca [3], o patrimônio cultural definido pelo SPHAN não pode ser entendido apenas como uma ingênua seleção de obras de arte. Na realidade, o patrimônio distinguido como oficial nos permite mapear os conteúdos simbólicos que foram definidos como "formadores da nação" e da "identidade cultural brasileira" no contexto da política nacionalista do Estado Novo.

O MNBA, portanto, deve ser pensado a partir desta ótica, que foi idealizado para ensinar a população a conhecer fatos e personagens do passado, orientando-a na direção do "progresso" e da "civilização". Assim, o acervo do MNBA tinha como objetivo privilegiar o culto à tradição a partir de obras eruditas, configurando uma política distante do ideal formulado por Mário de Andrade, que incluía a preservação de bens representativos da cultura popular.

A respeito do acervo do MNBA, a instituição reuniu principalmente as coleções relativas

ao século XIX, constituída a partir da coleção artística trazida por Dom João VI, do acervo de Lebreton e das produções dos membros da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) e, posteriormente, dos alunos da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Cabe salientar, ainda, que o acervo herdado pelo MNBA também foi, ao longo do tempo, enriquecido por diferentes instâncias, como: por estudos enviados da Europa pelos alunos da AIBA e ENBA; pelas doações de colecionadores particulares; por incorporações dos prêmios de viagens; das obras premiadas anualmente nos Salões de Arte; e por compras realizadas para o MNBA a partir de 1937 [4]. Sobre a organização política do museu, Oswaldo Teixeira do Amaral (1905-1974) foi o primeiro diretor do MNBA e dirigiu a instituição por 24 anos, entre o período de 12 de maio de 1937 a 15 de junho de 1961, privilegiando as narrativas que evocavam as obras tradicionais do passado.

No que diz respeito a sua formação, Oswaldo Teixeira do Amaral estudou no Liceu de Artes e Ofícios e na Escola Nacional de Belas Artes. Conquistou o prêmio de viagem ao exterior na 31ª Exposição Geral de Belas Artes de 1924. Foi professor e crítico e, segundo consta nos jornais da época, tinha opiniões polêmicas sobre arte moderna — inclusive sendo chamado de antimodernista — entrando em constantes conflitos com os artistas modernistas, no final do seu mandato.

No plano de ação para a sua direção no MNBA, escrito em 1937, Oswaldo Teixeira, propõe a instalação de grades de ferro nas portarias principais e a reforma das ferragens que impossibilitavam o correto fechamento das portas do museu, que eram fechadas com "trancas e taquinhos". Também prevê a reorganização das Galerias de Arte, bem como a classificação das obras a partir do movimento artístico nas quais elas foram produzidas. E, além disso, diz que investigará "com o máximo cuidado, quais as telas originais, quais as cópias", retirando "com urgência, todas as cópias" [5]. Embora ele tenha sido um pintor com formação acadêmica e tenha sido considerado avesso às tendências modernistas, para ele era importante separar as cópias de obras dos originais, dissociando-as de seu processo de construção.

Sonia Gomes Pereira lembra, entretanto, que é somente a partir do modernismo que a cópia passa a ser execrada "como uma metodologia perniciosa de ensino" [6], pois, no entendimento de alguns críticos da época, a cópia impossibilitava a originalidade do artista. Quanto a esta ideia, a autora Elaine Dias [7] explica que as cópias se constituíam como principal método acadêmico de formação de um artista. O aluno desenvolvia sua técnica por meio da cópia de trabalhos dos grandes mestres e a prática da cópia levaria-o ao aperfeiçoamento da técnica e da sua própria criação. O acervo trazido com Le Breton em 1816, por exemplo, tinha como propósito formar um conjunto de modelos para o aprendizado dos alunos e para o conhecimento deles na história das belas-artes.

Para entender as mudanças que ocorreram na estrutura do MNBA, inclusive a troca de direção, no início da década de 1960, é relevante levar em consideração o contexto mundial no âmbito da cultura. De acordo com Letícia Julião [8], no pós-segunda guerra Mundial, face ao processo de descolonização da África e dos debates promovidos pelos movimentos minoritários, excepcionalmente o movimento negro, os museus iniciam um processo de reformulação, preocupando-se em tornar um lugar mais democrático e dinâmico. Essa reestruturação era resultado das discussões da UNESCO que sugeria que os museus preservassem a memória de grupos sociais diversos; e também da reivindicação de países e grupos de tradição não-europeia, na desconstrução da noção hegemônica de patrimônio histórico e artístico.

No Brasil, por exemplo, nesse mesmo período os movimentos internacionais passam a formular críticas à atuação do SPHAN, identificando-o como elitista e alheio aos debates e às inovações no campo das políticas. É nesse sentido que o Presidente Jânio Quadros promove mudanças na organização administrativa do MNBA. Dentre elas, Oswaldo Teixeira do Amaral é desligado da direção do museu e José Roberto Teixeira Leite (1930-), aos 31 anos de idade, é indicado para substituí-lo, com a incumbência de renovar (atualizar, modernizar e dinamizar) o espírito do museu e torná-lo

mais moderno, adequando-o à nova realidade dos museus no mundo, tal como será apresentado a seguir.

José Roberto Teixeira Leite e os desafios dos anos inicias de 1960.

O intelectual José Roberto Teixeira Leite iniciou sua atuação como crítico de arte em meados da década de 1950, escrevendo nos principais jornais da época. Neste período, também atuou como jurado em salões de artes e representou a delegação brasileira de críticos de artes em diversos eventos internacionais, como congressos e bienais. Inclusive, atuou como secretário adjunto da delegação brasileira no Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Artes, em 1959, em Brasília [9].

Em 1961, trabalhou no Serviço de Documentação do Ministério da Educação e, como narra no texto "Anos de Chumbo" [10], foi através de um telefonema que foi notificado por Ferreira Gullar, na época assessor especial para assuntos de cultura da Presidência da República, que tinha sido indicado pelo presidente Jânio Quadros (Presidente do Brasil entre 31 de janeiro de 1961 e 25 de agosto de 1961. Após a renúncia, o Vice-presidente João Goulart governou o país até 31 de março de 1964) ao cargo de diretor do MNBA.

Houve por parte da crítica, algumas hesitações em relação a essa indicação, considerando "um atentado à arte 'clássica' brasileira" [11]. Tal afirmativa pode ser constatada a partir do pronunciamento do escritor Manuel Bandeira, ao propor que o novo diretor continue privilegiando as narrativas "tradicionais", tal como fizera Oswaldo Teixeira do Amaral: "A mocidade de Teixeira Leite, o seu gosto pelas formas mais vivas da arte inquietam um pouco, mas se ele compenetrar do que representa na evolução das artes o patrimônio do passado, poderá corresponder plenamente ao crédito de confiança que lhes estamos fazendo, que lhe fez, nomeando-o, o presidente Jânio Quadros" [12].

O artista e crítico Ferreira Gullar também se posiciona e, diferente de Manuel Bandeira, sugere uma nova organização na instituição: "a substituição do sr. Oswaldo Teixeira obteve a mais entusiástica repercussão nos meios artísticos nacionais, nos quais o MNBA era dado como uma instituição perdida e sem função (senão a de emprestar, intermitentemente e mediante súplicas, suas salas para a Seção Moderna do Salão Nacional)" [13].

Em síntese, no curto período de sua gestão, de junho de 1961 a outubro de 1964, o diretor realizou inúmeras transformações administrativas no MNBA, dentre elas, abriu os portões laterais do Museu com o intuito de atrair um público maior e mais diversificado, visto que o MNBA era um museu que atraía somente a elite, excluindo assim a camada mais popular, ainda vestígio dos projetos da direção anterior; participou da Bienal de São Paulo, em 1961; e ampliou o acervo museológico do museu, adquirindo obras representativas dos diversos segmentos étnicos formadores da cultura brasileira, como a arte popular, indígena e negra, inaugurando no terceiro andar uma Sala especial para a exibição desse novo acervo.

A título de exemplo, em 1963 José Roberto Teixeira Leite comprou 440 peças representantes da arte popular e, em 1964, 28 peças de arte indígena. Além disso, ainda em 1964, adquiriu 101 obras de arte africana, tendo sido compradas 97 do colecionador e adido de imprensa da Embaixada do Brasil em Gana, Gasparino da Mata e Silva, e quatro doadas pelo Governo do Senegal [14]. Portanto, tal como discorre Souza Chagas [15] na obra "Há uma gota de sangue em cada museu", uma inovação que se opunha ao Decreto-Lei de 1937 — onde ficou determinado a fundação do MNBA, cuja função seria recolher, conservar e expor as obras de arte exclusivamente "erudita" — e, ao mesmo tempo, resgatava ideias do anteprojeto de Mário de Andrade.

Fig. 2 – Máscara Geledé (1964); Coleção Africana Gasparino da Mata e Silva; madeira entalhada; 43 x 37,5 x 40 cm. Fotografia: Núcleo de Imagem do MNBA, Arquivo Histórico do MNBA.

Teixeira Leite justifica que a aquisição destas coleções não nasceu de um impulso, mas inseriu-se dentro de um projeto idealizado por ele, que objetivava tornar o Museu não só o das "belas artes", mas de todas as artes, com representação dos diversos segmentos étnicos que contribuíram para a formação da nacionalidade, "para desespero dos pobres conservadores, nada habituados com aqueles horrores" [16]. Ainda de acordo com o diretor, seu plano não era transformar o MNBA em um outro Museu de Arte Moderna, mas torná-lo um museu moderno de arte, ao contrário do que fizera Oswaldo Teixeira do Amaral: "Oswaldo Teixeira se achava desde a sua criação, em 1937. Pintor de orientação conservadora, em 24 anos de gestão fizera, é inegável, muitas coisas boas, como as grandes retrospectivas de Giovanni Battista Castagneto e Eliseu Visconti, mas cometera o erro de transformar o museu em baluarte da resistência acadêmica, opondo-se com tenacidade a qualquer tentativa de renovação artística" [17].

No dia 1 de abril de 1964, o governo de João Goulart foi deposto a partir de um golpe de Estado, instalando-se no Brasil um regime militar. O ano de 1964 foi também o ano em que o diretor José Roberto Teixeira Leite foi afastado do cargo, no dia 8 de outubro, sendo acusado pelo Ministro da Educação, Flávio Suplicy de Lacerda, de ter aplicado verbas de maneira inadequada, sendo substituído pelo pintor Alfredo Galvão, que manteve-se no cargo por mais 6 anos (1964-1970).

Foram muitos os conflitos enfrentados por José Roberto Teixeira leite enquanto diretor do MNBA. A começar pelos impasses a respeito do que deveria ser preservado. Durante três anos, por exemplo, o diretor respondeu judicialmente por tentar interromper os Salões de Arte nas galerias do MNBA. Apesar do MNBA ter tido como referência os dois Salões anuais, o diretor opôs-se à efetivação desses eventos, pois a montagem, realização e desmonte das exposições ameaçavam as coleções do Museu, além de paralisar todos os anos as atividades da instituição. Segundo Teixeira Leite, "não desarruma um valiosíssimo acervo de arte antiga para realizar exposições de arte contemporânea, acadêmica ou não" [18]. Os acadêmicos reagiram, acusando o diretor de ter "tendências ultra modernistas", além de considerarem a atitude de Teixeira Leite "violenta e ilegal", acusando-o de querer desprestigiar o Salão Nacional de Belas Artes [19].

Como lembra Angela Ancora da Luz [20], a origem dos salões se dá com a Exposição Geral de 1840, mas é somente a partir da República que essas grandes mostras tomam o nome de Salão Nacional de Belas Artes. Desde o século XIX, o Salão foi o evento mais importante para as artes visuais no Brasil, isso porque impulsionava a produção artística no país, democratizava o acesso do artista, fortalecia a crítica de arte e ampliava os acervos institucionais: no século XIX, por exemplo, as obras premiadas ficavam para a coleção da AIBA, depois para a ENBA e, a partir de 1937, com a origem do MNBA, o acervo foi incorporado ao museu. Como premiação, o artista que se destacasse na Exposição ganhava uma Viagem ao Exterior, principalmente para as escolas de artes de Roma e de Paris. No contexto dos anos iniciais de 1960, a premiação consistia em duas bolsas de estudo no exterior para os dois melhores artistas, passagens pagas de ida e volta e auxílio de 500 dólares mensais durante dois anos.

Segundo José Roberto Teixeira Leite, não cabia, naquele momento, frente às demandas das transformações do mundo, continuar atribuindo um único papel ao museu, que era destiná-lo a ser um espaço vocacionado para pedagogia nacionalista. Seu objetivo era ampliar

as discussões sobre memórias e sobre os bens patrimoniais que representassem a diversidade da formação da história brasileira. Nesse sentido, podemos estabelecer um diálogo entre as ideias do diretor José Roberto e da historiadora Letícia Julião, pois esta segunda afirma que a partir dos anos de 1960, “as referências de identidade se multiplicam e em lugar da ideia de uma memória única, imutável e homogênea, que se quer como passado comum da nação, tem-se a pluralidade de memórias, assim como o patrimônio torna-se cultural e socialmente diversificado e extenso” [21].

O MNBA teria que esperar por mais 30 anos para ampliar os discursos sobre o patrimônio do Museu: em 1994, sob a coordenação de Dinah Guimaraens, inaugura-se no MNBA a Galeria Mário Pedrosa, a partir do projeto do Museu das Origens, idealizado por Mário Pedrosa para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1978. O projeto tinha como intuito propor um espaço onde reunisse obras dos diversos segmentos da arte e cultura brasileira, incluindo arte indígena, negra e popular lado a lado com a arte europeia. Não seria, com antecedência, o que se esforçou em fazer o diretor José Roberto Teixeira Leite em sua gestão?

Como vimos, entre 1961 e 1964, o MNBA transformou-se em uma grande arena de conflitos por disputas de memórias e debates sobre os discursos oficiais (tradição e as demandas do mundo moderno), pela tentativa de ampliar a noção de patrimônio e, sobretudo, por confrontos pela representação de “identidades”.

Fig. 3 – Coleções do Museu Nacional de Belas Artes. Site do MNBA (reprodução), 2018 [22].

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

[1] VARGAS, Getúlio; CAPANEMA, Gustavo; COSTA, Arthur de Souza – Decreto-lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937. In. *https://bit.ly/2sl3IbS* (2018.03.04; 14h).

[2] SANTOS, Afonso Carlos Marques dos – *Memória cidadã: história e patrimônio cultural*. Volume 29, Anais do Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro, 1997. p. 49.

[3] FONSECA, Maria Cecília Londres – *Para além da Pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural.* Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos. DP&A, Rio de Janeiro, 2003.

[4] MUSEU Nacional de Belas Artes – *Acervo Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: Banco Safra, 2002.

[5] TEIXEIRA, Oswaldo – *O museu de Belas Artes*, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 30 jun. 1937, p. 11.

[6] PEREIRA, Sonia Gomes – *Historiografia da arte e discussão da arte brasileira*. Arte, Ensino e Academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Mauad, Rio de Janeiro, 2016. p. 71-109.

[7] DIAS, Elaine – *Paisagem e academia. Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851*). Editora Unicamp, São Paulo, 2009, p. 132.

[8] JULIÃO, Letícia – *Apontamentos sobre a história do Museu.* Cadernos de Diretrizes Museológicas: caderno 02. IPHAN, Brasília, 2006, p. 19-32.

[9] AMANHÃ em Brasília o Congresso dos Críticos. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 16 set. 1959, p.5.

[10] LEITE, José Roberto Teixeira – *Museu Nacional de Belas Artes: os anos de chumbo*. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Volume 1, Nova Fase, Rio de Janeiro, 2009. p. 251-258.

[11] LEITE, José Roberto Teixeira – *Museu Nacional de Belas Artes: os anos de*

chumbo. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Volume 1, Nova Fase, Rio de Janeiro, 2009, p. 252.

[12] BANDEIRA, Manuel – *O Museu*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 21 mai. 1961, p. 1.

[13] GULLAR, Ferreira – *A presença do Museu Nacional de Belas Artes*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 27 out. 1961, p. 4.

[14] BARRETTO, *Daniel – Olhares sobre a coleção de arte africana do Museu Nacional de Belas Artes.* In. Museologia, Musealização e Coleções: conexões para reflexão sobre o patrimônio. UNIRIO, Rio de Janeiro, 2016. p. 80-93.

[15] CHAGAS, Mário Souza – *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade*. Santa Catarina: Argos, 2015.

[16] LEITE, José Roberto Teixeira – *Museu Nacional de Belas Artes: os anos de chumbo*. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Volume 1, Nova Fase, Rio de Janeiro, 2009, p. 257.

[17] LEITE, José Roberto Teixeira – *Museu Nacional de Belas Artes: os anos de chumbo*. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Volume 1, Nova Fase, Rio de Janeiro, 2009, p. 252.

[18] ACADÊMICOS ganham a guerra. Obras de artes vão para o porão do MNBA dia 15. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 8 out. 1962, p. 6.

[19] MUSEU, Laranja e arte. A Noite, Rio de Janeiro, 1 out. 1962; EXPOSITORES do SNBA contra a permanência do diretor do museu. A Noite, Rio de Janeiro, 4 out. 1962, p. 6.

[20] LUZ, Angela Ancora da – *Salões Oficiais de Arte no Brasil, um tema em questão*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, 2006, p. 59-64.

[21] JULIÃO, Letícia – *Apontamentos sobre a história do Museu.* Cadernos de Diretrizes Museológicas: caderno 02. IPHAN, Brasília, 2006, p. 30.

[22] MUSEU Nacional de Belas Artes – In. *https://bit.ly/2NXQefn* (2018.07.04; 16h).

O Frontão da Porta Especiosa

O método geométrico como auxiliar de reconstituição aplicado a obras escultóricas do Renascimento

FRANCISCO HENRIQUES

Doutorado, Investigador integrado, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Lisboa, Portugal, fxhenriques@gmail.com

RESUMO:

Desaparecido o frontão que originalmente coroou a Porta Especiosa da Sé Velha de Coimbra, no presente texto apresentamos uma hipotética reconstituição do mesmo, baseando-nos no método matemático-geométrico para análise global desta obra maior do Renascimento português. O presente estudo decorreu de uma pesquisa que procurava identificar a génese geométrica da Porta Especiosa, para a qual se tornava indispensável conhecer o frontão em falta. Mostra-se no presente texto a contínua interdependência na aferição de ambos, a qual só se concretizou somente depois de identificada a metodologia originalmente empregue, e por recurso à tratadística coeva.

PALAVRAS-CHAVE:

Porta Especiosa; Escultura do Renascimento; Geometria; Tratadística; Reconstituição Hipotética.

CONTEXTUALIZAÇÃO

Esta magnífica e incontornável "*página da escultura coimbrã*", imponente estrutura híbrida pertencente aos domínios da escultura e da arquitectura, nobre em "proporções, de sumptuosidade e elegância inexcedível", é parte integrante da catedral românica de Coimbra – a Sé Velha.

Edificada no século XVI, a estrutura *reveste* a porta norte da igreja, já desde a época medieval denominada *Speciosa*, resultando da iniciativa mecenática do ilustre bispo conde D. Jorge de Almeida, homem de nobre linhagem e em estreita ligação com os círculos das cortes de D. João II a D. João III (CRAVEIRO, 2002; SOUSA COSTA, 1990).

Encontrando-se o templo construído em local de grande declive, para edificação desta estrutura criou-se um "*patim*" destinado a abolir a dita inclinação do terreno e permitir a ligação, ao mesmo nível, de ambos os portais de acesso ao interior da igreja. Mantido e ampliado por D. Afonso Castelo Branco, reconfigurado por António Augusto Gonçalves em 1889, o patim foi abolido no decurso da década de 1930.

Acompanhando toda a dimensão vertical do alçado Norte da Sé, a estrutura organiza-se numa sobreposição de três registos, verticalmente individualizados segundo os respectivos estilóbatos e cornijas, articulando-se progressivamente mais estreitos no sentido ascendente, numa organização que ilusoriamente confere acrescida verticalidade ao conjunto. Adossado ao flanco parietal, o conjunto avança em destacada proeminência, criando a volumetria necessária à organização de um portal reentrante, conformando-se ao vão já existente da original porta românica que se relacionava harmonicamente com o coevo portal axial.

Originalmente, a estrutura da Porta Especiosa possuía um frontão do qual se desconhece a configuração. Sabe-se por carta de 29 de Dezembro de 1892, enviada pelo Bispo D. Manuel de Bastos Pina a D. Carlos I, que o mesmo, à data, teria já parcialmente desabado, "*e o resto, para que se converta num montão de ruínas, não exige talvez o decurso de muitos anos*" (VASCONCELOS, Ob. Cit., pg. 283).

DO TRAÇADO GEOMÉTRICO AO HIPOTÉTICO FRONTÃO[1]

Ao procurarmos efectuar uma correcta análise geométrica desta obra, a ausência do frontão colocava-se-nos como problema maior, pois a identificação de um traçado geométrico regulador e a procura da adequada proporção e articulação entre as respectivas unidades compositivas, implica o conhecimento do *marco* que a inscreve, isto é, conhecer as dimensões do rectângulo que a delimita *na sua totalidade*. Assim, em primeiro lugar tornou-se imprescindível a "procura" do mesmo, ainda que sem quaisquer imagens ou documentos que nos fornecessem quaisquer pistas que nos pudessem orientar relativamente à sua natureza, forma ou organização.

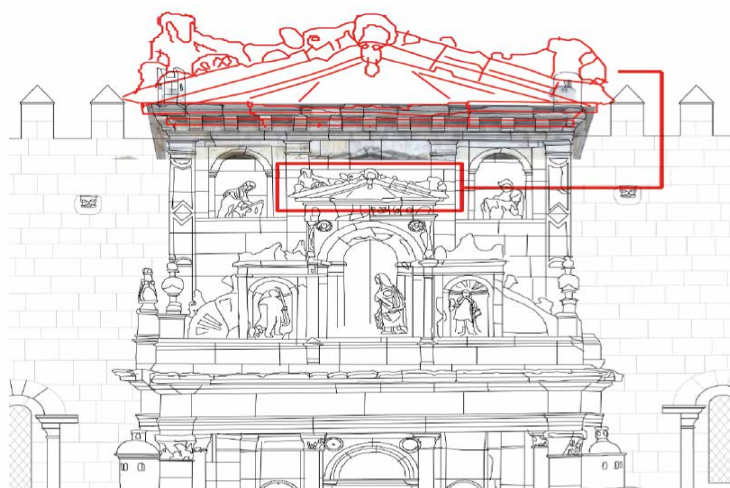



Fig. 1 – Composição utilizando o frontão da porta Dourada (a vermelho), empregue como modelo possível do coroamento da obra.

Para esta análise empregámos o desenho estereofotogramétrico gentilmente cedido pela Direcção Regional de Cultura do Centro (DRCC), desenho rigoroso e muito aproximado em termos de escala, que nos faculta suficiente detalhe de análise.

Sem qualquer ideia da compleição da obra, na persecução do nosso objectivo optámos por utilizar, como modelo e apenas a título de exame e prova experimental, o frontão que coroa a *Porta Dourada de Jerusalém* representada no terceiro registo da estrutura, desta

forma contando com um idêntico espécime directamente empregue nesta mesma edificação, *quiçás* obedecendo a um idêntico gizamento, pressuposto compositivo ou prescrição tratadística que nos pudesse fornecer dados sobre a sua inerente relação eurítmica – de *proportio e symmetria* – e no-las permitisse relacionar com a do elemento procurado. A solução encontrada foi satisfatória

(Fig. 1), embora apenas genérica e nada precisa, como tal carecendo de uma justificação devidamente sustentada que, talvez, na tratadística, pudesse encontrar escoramento.

Fig. 2 – Desenho do frontão a partir das prescrições de Vitrúvio

A nossa primeira procura foi efectuada em Vitrúvio – por suposição do conhecimento da tradução de Fra Giocondo de 1511, ou da de Cesariano, de 1521[2] – o qual nos dá a indicação que o frontão deverá ser erguido "*de modo a que toda a frente da sua cornija, de uma ponta a outra do seu cimácio, seja dividida em nove partes, sendo uma delas constituída no meio como altura da parte mais elevada do tímpano*" (VITRÚVIO, 2006, Livro III, Capítulo V, 12 e 13). Como sabemos, estas prescrições viriam a ser seguidas e difundidas nas *Medidas del Romano*, de Sagredo, cuja edição de Toledo, a primeira, de 1526, foi bem conhecida entre arquitectos e escultores a laborar em Portugal neste período, obra que chegou mesmo a conhecer uma série de publicações nacionais em anos sequentes. Contudo, concebido à luz destas indicações, o resultado surgia-nos demasiado baixo (e algo atarracado) por comparação àquele da *Porta Dourada* que nos servia de modelo (Fig. 2).

Prosseguindo com Alberti – ainda que o seu tratado fosse o menos difundido entre nós –encontrámos as seguintes instruções: "*Da largura do frontão, medida junto das cornijas, toma-se nem mais do que uma quarta parte, nem menos do que uma quinta, à qual se eleva o vértice, isto é, o ângulo superior da cumeeira*" (ALBERTI, 2011, Livro VII, Capítulo XI, pg. 478). O resultado afigurava-se muito satisfatório (Fig. 3), desde logo aproximando-se notavelmente da nossa primeira abordagem, o que nos sugeria poder ter sido esta, com relativa probabilidade, a metodologia empregue para a sua idealização.

Tendo sido encontrado um possível frontão que nos permitia conhecer uma aproximada dimensão vertical da obra na sua integral e original organização, possibilitava-nos conhecer o *marco* no qual aquela se inscreve e, desta forma, procurar qual o traçado geométrico regulador empregue na sua génese (BOULEAU, 1956; CASIMIRO, 2004; HENRIQUES, 2016). Ainda assim, entre todos os traçados efectuados, nenhum se verificava integralmente concordante com a organização compositiva da estrutura.

Fig. 3 – Desenho do frontão a partir das prescrições de Alberti

Verificámos, no entanto, que com a aplicação do traçado decorrente *da divisão dos lados do marco segundo a sua Secção Áurea*, encontrávamos correctas adequações de importantes elementos verticais da estrutura, adequadamente dispostos e acordantes com linhas essenciais do traçado, embora outros, de maior relevância na composição, se vissem afastados da sua regularidade – nomeadamente, as mais relevantes marcações horizontais evidenciadas pelas cornijas que vigorosamente operam a segmentação entre registos. De facto, estas evidências faziam-nos supor que a dimensão vertical da Porta Especiosa devesse ser maior, e que não podendo ser acrescida em baixo [pois tomávamo-la pela base do último degrau, coincidente com a *plataforma* mandada construir por D. Jorge], nem que a altura do frontão pudesse ser superior a esta já determinada, supusemos que ali pudesse ter existido uma *estátua*, cujo emprego é igualmente previsto quer nas prescrições do arquitecto e teórico florentino, como nas do tratadista toledano[3]. Deste modo, ainda sem a presença de qualquer imagem, procurámos um redimensionamento do marco, cujo traçado resultante pudesse confirmar, ou não, a possível *concordância* entre ambos. Com efeito, superando a recente dimensão vertical que o frontão *encontrado* proporciona, foi possível verificar a concordância entre as duas secções áureas horizontais do traçado regulador e as duas cornijas que operam a segmentação entre registos – elementos que considerámos essenciais respeitar nesta nossa *proposta*, dado concordarmos plenamente que "«isolando» cada um *dos três registos pelas cornijas separadoras forma-se uma unidade rectangular diferenciada para cada um dos níveis*" (CRAVEIRO, Ob. Cit, pg 299) (Fig. 4).

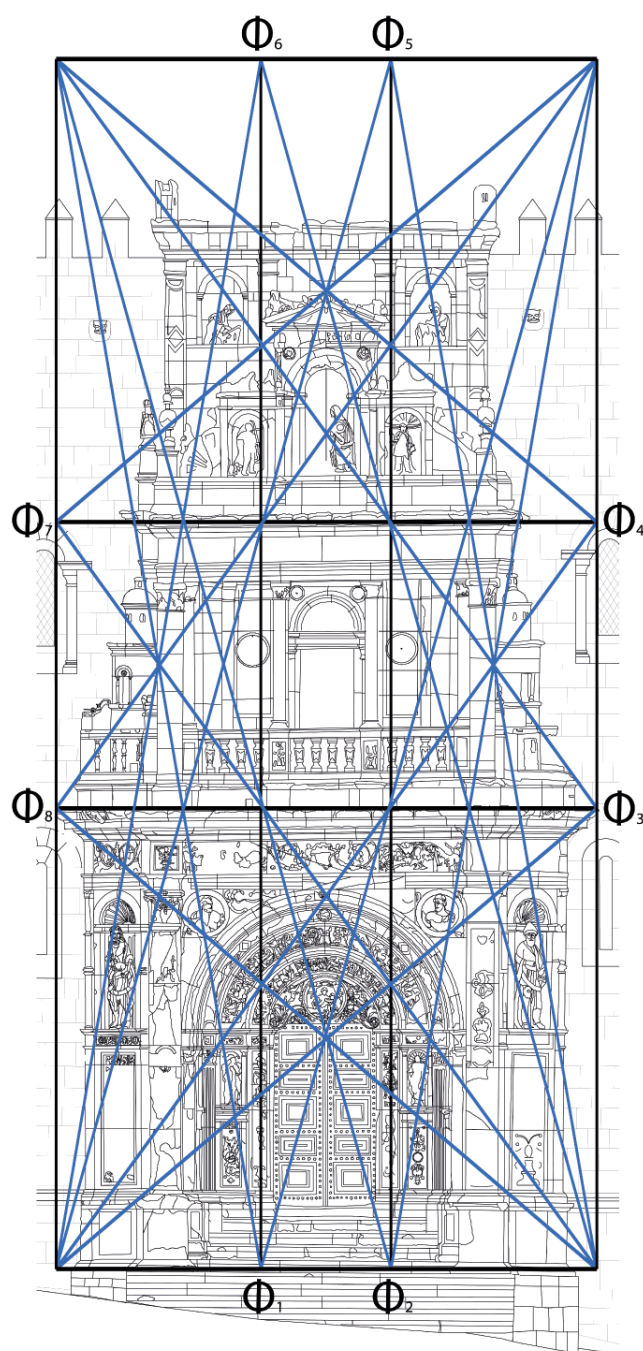



Fig. 4 – Adequação do traçado decorrente da Secção Áurea sobre o desenho da Porta Especiosa, fazendo coincidir as secções áureas horizontais com as cornijas dos entablamentos intermédios, correctamente adequado ao traçado regulador.

Relativamente ao frontão, a altura superada pelo traçado geométrico, do ápice até ao topo do nosso delineamento, é de cerca de 120cm (medida aferida por cálculo a partir das medições fornecidas pela DRCC com o desenho), curiosamente uma dimensão muito *idêntica* à da imagem de Santana, neste por-

tal frente à *Porta Dourada*. Deste modo, sem que sejam conhecidas quaisquer descrições do frontão, decidimos colmatar aquele espaço com uma representação da *Imaculada Conceição*, desenhada a partir da imagem coeva do Retábulo da Sé da Guarda.

Ainda que esta nova hipótese se afigurasse plausível, deparámo-nos com uma condição que questionava a sua aceitação: as empenas do frontão triangular deveriam aprumar e alinhar frontalmente pelo cimácio da cornija que conduziu ao seu *cálculo*, solução que a presença dos cubelos frontais inviabiliza.

Procurámos, então, outras soluções em estruturas coevas e de idêntica tipologia em território nacional[4], nelas observando a generalizada adequação do frontão ao vão frontal existente entre os acrotérios que, como também aqui, aprumam, aproximadamente, pelas pilastras que suportam o entablamento. Procedemos, pois, à reformulação do frontão triangular, nele aplicando esse mesmo princípio, e mantendo a proporcionalidade vertical preconizada por Alberti – não apenas por esta nos ter fornecido resultados satisfatórios (como anteriormente vimos) mas, também, porque nas obras cotejadas averiguámos o emprego de semelhante proporcionalidade. Sendo que esta solução é *idêntica* àquela anterior baseada em Alberti, nela mantivemos a imagem da *Imaculada Conceição* que aí utilizámos, o emprego hipotético da heráldica do mecenas por trás da obra (Fig. 5).

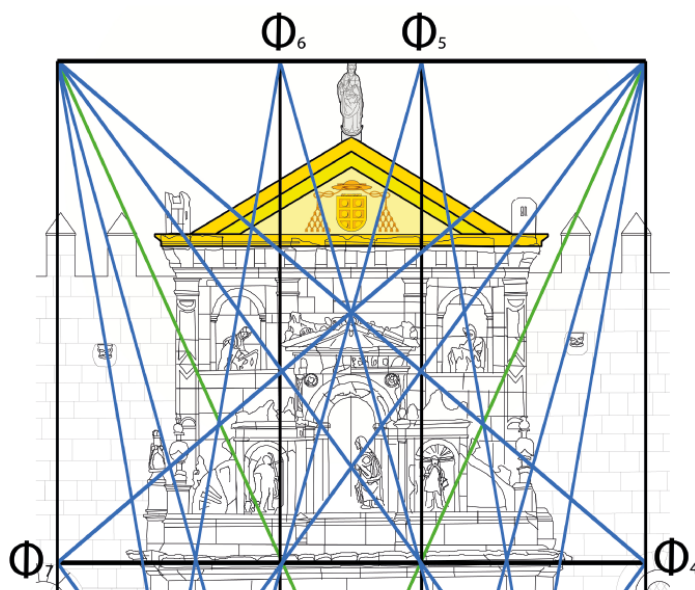



Fig. 5 – Reconfiguração do frontão mantendo a proporcionalidade da altura prescrita por Alberti, agora adequando a sua largura ao vão entre os cubelos.

Nas arquivoltas, a laranja e azul mais escuro, o frontão semicircular segundo Sagredo. Indagámo-nos, contudo, se seria plausível o emprego de um frontão triangular não canónico nesta edificação, para mais, numa obra em que este mesmo elemento – aquele na *porta Dourada* – se via correcta e adequadamente empregue (ainda que ocupando um lugar secundário na global organização compositiva, e concebido a uma escala inferior). Considerámos, por isso, analisar outras soluções possíveis para o coroamento da *porta*, para tal regressando a Sagredo e explorando a sua referência aos "*frontispicios de buelta redonda*", "*no tan aprovados como los puntiagudos*", cujas proporções – sem qualquer escoramento na teoria antiga ou moderna (MARIAS, e BUSTAMENTE, 1986, pg. 20) – estabeleciam para a altura um terço da largura total da cornija. O resultado encontrado exibe claras afinidades com várias soluções coevas, nacionais e internacionais[5]. Restava-nos encontrar correspondências directa noutros elementos da estrutura que o permitissem justificar.

Procurámos, então, no arco do primeiro registo – no conjunto de círculos correspondentes às arquivoltas – um diâmetro que *comensuravelmente*[6] se lhe pudesse ajustar. Transposto o conjunto para o topo da estrutura, verificámos que a arquivolta maior se

adequava com exactidão ao vão gerado entre os cubelos frontais, e que a segunda excede só ligeiramente aquela anteriormente desenhada seguindo a indicação de Sagredo (Fig. 6).

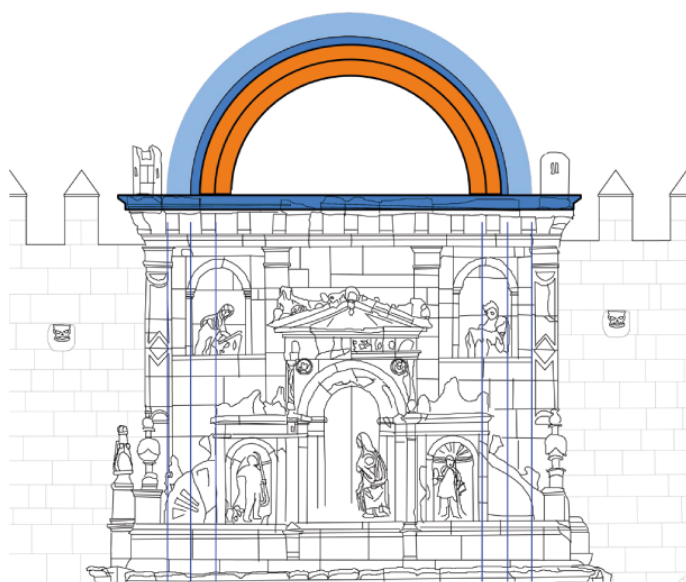



Fig. 6 – Transposição das arquivoltas do arco para o coroamento da estrutura.

Assim, apresentam-se três novas hipóteses: em primeiro lugar, o frontão que deduzimos a partir das indicações de Sagredo; seguidamente, a solução encontrada a partir dos limites correspondentes à segunda arquivolta tomada do arco do primeiro registo; e, por fim, a solução em que o diâmetro do frontão é tomado da primeira arquivolta do arco do primeiro registo. Neste estudo, supondo que a arquivolta do frontão pudesse encontrar-se ornamentada com enrolamentos semelhantes àqueles que encontrámos noutras obras coroadas com frontões semicirculares, hipoteticamente empregámos alguns desses elementos e adaptámo-los ao extradorso do frontão inferido, compondo acrescidos exemplos sempre em concordância com os limites impostos pelas próprias arquivoltas que para aquele local transpusemos.

CONCLUSÃO

Ainda que sem quaisquer provas documentais que pudessem fornecer indícios da tipologia ou configuração do desaparecido frontão e da sua presença na global organização compositiva, comprovou-se que o *método geométrico-matemático* (*icnográfico-iconológico*), devidamente escorado na tratadística coeva, constitui, igualmente, uma eficaz metodologia como auxiliar de reconstituição de obras escultóricas e/ou arquitectónicas.

REFERÊNCIAS BIBLIGRÁFICAS

ALBERTI, Leon Battista - *De Re Aedificatória*. ESPÍRITO SANTO, Arnaldo Monteiro do (trad. do latim). Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

BOULEAU, Charles - *Tramas. La Geometria Secreta de los Pintores*. Trad. espanhola de *Charpentes: La géométrie secrète des peintres* (Paris, éditions du Seuil, 1963). Madrid, Akal, 1996.

CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de - *A Livraria do Mosteiro de Santa Cruz*. Imprensa da Universidade, Coimbra, 1921.

CASIMIRO, Luís Alberto - *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500-1550)*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004.

CRAVEIRO, Maria de Lurdes - *O Renascimento em Coimbra. Modelos e Programas Arquitectónicos*. Tese de doutoramento em História de Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2002.

DIAS, Pedro "Alguns Aspectos da Recepção das Correntes Artísticas em Coimbra durante o Século XVI", in *A Sociedade e a Cultura de Coimbra no Renascimento*, Actas do Simpósio Internacional, IHAUC (org.), (1980). Coimbra: Epartur, 1982.

HENRIQUES, Francisco – *Portais Para o Espaço do Divino – Geometria e Narrativa no Retábulo Escultórico do Renascimento*. Tese de doutoramento em Ciências da Arte e do Património apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2016.

SAGREDO, Diego de - *Medidas del Romano, Toledo, 1526*. Edição facsimilada, MARÍAS Fernando e BUS-

TAMANTE, Agustín (introd.). Madrid, Coleccion Tratados, 1986.

SOUSA COSTA, António Domingues de - *Portugueses no Colégio de São Clemente e Universidade de Bolonha Durante o Século XV*, vol. II. Bolonia: Publ. del Real Colegio de España, 1990.

VASCONCELOS, António de - *A Sé Velha de Coimbra, Apontamentos para a sua História*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1930.

VITRÚVIO, Marcos Polião - *Tratado de Arquitectura*. MACIEL, Manuel Justino (trad. do latim, introd. e notas), HOWE, Thomas Noble (ilustr.). Lisboa: IST Press, 2006.

1 O propósito integral deste estudo – baseado na *análise matemático-geométrica* da obra de arte, complementar e acrescida à *análise plástica e iconológica* – procurou encontrar os *mecanismos de significação* que proporcionam uma mais completa *leitura iconológica* da obra e expor as suas mais amplas ressonâncias semânticas (HENRIQUES, 2016). Neste texto mostraremos apenas o processo que conduziu à aferição da metodologia geométrica empregue como auxiliar prévia de composição, e à descoberta do frontão da obra.

2 Edição mais difundida e ilustrada, e da qual existiria um exemplar no *scriptorium* de Santa Cruz. Cf. CARVALHO, J.M. Teixeira de, 1921; DIAS, Pedro, 1982, pp. 117-120.

3 ALBERTI: Ob. Cit.; e SAGREDO, 1986.

4 Estruturas cujo frontão triangular se afasta das prescrições tratadísticas, com a largura ajustada ao vão gerado entre os acrotérios. São dele exemplo: o portal do extinto colégio de S. Domingos (hoje no cemitério Municipal de Évora); o arco da capela da Deposição, na igreja dos Anjos em Montemor-o-Velho; o arco da capela dos Vales, na igreja de Santa Iria, em Tomar; o túmulo de D. Álvaro da Costa; o túmulo de D. Diogo Pinheiro, na igreja de Santa Maria do Olival, em Tomar; ou os frontões que coroam os corpos laterais do retábulo da igreja de S. Marcos, em Tentúgal.

5 Nomeadamente em Itália, nos casos das igrejas venezianas de Santa Maria dei Miracoli; de S. Zacarias; e a Scuola Grande di San Marco; ou em Tirano, na Basílica da Madonna.

6 Cf. VITRÚVIO: 2006, Livro I, Capítulo II, pgs. 37 e ss.

Reproduzir para ensinar. Uma abordagem introdutória à coleção de galvanoplastias do Museu Nacional de Arte Antiga

ANDRÉ DAS NEVES AFONSO

Assistente das Coleções de Ourivesaria e Joalharia, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, Portugal, andreafonso@mnaa.dgpc.pt

RESUMO:

A Galvanoplastia é um fruto direto dos desenvolvimentos científicos e tecnológicos do século XIX, permitindo reproduzir com grande precisão, em metal, objetos de arte maioritariamente executados em metais preciosos. Será um elemento de grande importância na lógica pedagógica dos museus de artes industriais/ornamentais oitocentistas, que terão como modelo basilar as práticas do South Kensington Museum. Neste estudo, integrado numa investigação mais alargada que terá a necessária continuidade, pretendemos desenvolver uma abordagem inicial e introdutória à formação da coleção de galvanoplastias do Museu Nacional de Arte Antiga, gerada no âmbito da atividade colecionística da Academia Real de Belas-Artes de Lisboa. 1

PALAVRAS-CHAVE:

Galvanoplastia; Museu Nacional de Arte Antiga; Reprodução, Ourivesaria; Século XIX

ARTE, EDUCAÇÃO E INDÚSTRIA. E OS MUSEUS.

"The Perfect Marriage of Art and Industry"[2]: foi com esta concludente expressão que Angus Patterson, conservador do Victoria and Albert Museum, de Londres, iniciou o título de um artigo onde analisou a histórica e interessante relação entre a Elkington & Co. (empresa que, entre outras coisas, produzia galvanoplastias), o South Kensington Museum e a pioneira formação da sua coleção de galvanoplastias.

Adicionaríamos ainda a esta fórmula o termo *Educação*, constituindo-se, assim, a equação *Arte, Educação e Indústria* como um tríplice eixo sobre o qual se alicerçou todo um conjunto de políticas e programas internacionalmente alargados de reprodução de obras de arte, da sua circulação e intercâmbio, da sua utilização nos museus e escolas de artes (sobretudo industriais), contribuindo para a qualificação da produção das manufaturas e indústrias artísticas. Foi precisamente a partir desta perspetiva modelar que o Reino Unido, autorreconhecendo o estado *degradante* a que havia chegado o *design* dos seus produtos, pública e universalmente manifestado na *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations* de Londres, em 1851, desenvolveu, após esse evento, um conjunto de esforços com o intuito de inverter tal tendência. A criação de um museu associado à *Government School of Design*, que seria estabelecido de forma mais oficial em 1852 sob a designação de *Museum of Manufactures* (às quais se seguiriam as designações de *Museum of Ornamental Art, South Kensington Museum* e, por fim, *Victoria and Albert Museum*), entronca, objetivamente, nesse desígnio. Ao museu caberia a responsabilidade de enriquecer e fazer crescer a sua coleção, tornando-a diversificada e representativa daquilo que o génio humano e o bom gosto tinham de melhor criado ao longo dos tempos de forma a que estes paradigmáticos objetos pudessem servir de modelo à sociedade e, em particular, aos trabalhadores das indústrias artísticas e aos estudantes. Aqui, e ainda que, naturalmente, houvesse um desejo de se adquirirem objetos originais, haveria um espaço importante destinado às reproduções de objetos artísticos executadas em gesso, galvanoplastia ou fotografia.

Neste contexto, o tema das reproduções de objetos de arte seria universalmente impulsionado através da importante *Convention for promoting universally Reproductions of Works of Art for the benefit of Museums of all Countries*, assinada por membros de várias casas reinantes europeias, em 1867, reunidos no contexto da Exposição Universal Paris. Com um *introito* bastante elucidativo – "throughout the world every country possesses fine Historical Monuments of Art of its own, which can easily be reproduced by Casts, Electrotypes, Photographs, and other processes, without the slightest damage to the originals"[3] –, o texto da convenção, para além de apresentar diversas sugestões em ordem a um fácil intercâmbio internacional de reproduções de obras de arte, promoveria o papel instrutivo e pedagógico destas reproduções em contexto museológico. As galvanoplastias desempenharão, aqui, um papel determinante.

GALVANOPLASTIAS. O PROCESSO.

"La galvanoplastie est l'art de reproduire exactement un objet déterminé à l'aide d'un dépôt métallique obtenu par la pile électrique : c'est un procédé de reproduction." É desta forma que, no *Dictionnaire encyclopédique et biographique de l'industrie et des arts industriels* (1881-1891), num extenso verbete sobre o assunto, se define parte do termo *galvanoplastie*[4]. No que concerne ao processo técnico, o método de reprodução galvanoplástica é, sobretudo, fruto dos importantes avanços científicos e tecnológicos desenvolvidos no início do século XIX no campo da eletricidade e da electro-química, sendo a sua invenção debatida no que diz respeito à sua autoria (que terá ocorrido em redor de 1838). Este processo de reprodução passa primeiramente pela criação de moldes de um objeto original (ou dos vários elementos que o constituem), usando-se para o efeito, na maioria dos casos, a *gutta-percha*, uma resina extraída de uma árvore homónima e importada da Malásia[5]. Posteriormente, os moldes são colocados em tinas com um banho

condutor juntamente com o metal com que se quer executar a reprodução (usualmente o cobre). Através da corrente elétrica, as partículas do metal fixam-se, por eletrodeposição, no molde, assim permanecendo o tempo necessário até se formar a camada metálica desejada. Esta primeira matriz metálica (*type pattern*), que ficaria em *arquivo,* serviria, posteriormente, para se repetir o processo sempre que fosse necessário executar galvanoplastias, dispensando-se assim a execução de novos moldes a partir da peça original. As etapas seguintes corresponderiam aos acabamentos dos objetos de forma a torná-los o mais próximo possível dos originais, seja através do seu douramento ou prateamento por eletrólise, da oxidação do metal ou da criação de *patines* ou policromias diversas.

A Elkington & Co., empresa britânica sediada em Birmingham, desenvolveu e patenteou várias técnicas associadas ao prateamento e douramento de objetos metálicos por via da eletrólise (*electroplating* e *electroguilding*) em redor de 1840, tornando-se, seguidamente, num dos principais fabricantes mundiais de galvanoplastias. Considerando todos os potenciais decorrentes destes processos, o Department of Science and Art, órgão governamental responsável pela tutela do Museu de South Kensington, desenvolveu um programa no qual iria encomendar quer à Elkington & Co., quer à firma londrina Franchi & Son, a execução de milhares de reproduções de objetos metálicos entre cerca de 1853 e o início do século XX[6]. O exemplo do South Kensington Museum será seguido por diversas nações, destacando-se, como um dos primeiros casos, a fundação do Österreichischen Museums für Kunst und Industrie de Viena (atual MAK), aberto ao público em 1864 e ao qual viria a estar associada uma escola de arte aplicada, fundada em 1867.

Fig. 1 – Galvanoplastia oferecida pelo South Kensington Museum (V&A Museum) à Academia Real de Belas Artes de Lisboa, reproduzindo o Martelli Mirror da coleção do V&A Museum. Franchi & Son (atrib.), Londres, c. 1864-1866. MNAA, inv. 55 Met. Fotografia de Paulo Alexandrino, MNAA.

A COLEÇÃO DE GALVANOPLASTIAS DO MNAA

Configurando-se como um resultado direto de todo o contexto histórico, ideológico e pedagógico que temos referido, a coleção de galvanoplastias do MNAA[7], composta aproximadamente por uma centena de objetos, é proveniente, na sua grande maioria (ou totalidade), da atividade colecionística (com aparente propósito museológico) da Academia Real de Belas-Artes de Lisboa, ainda que a génese e o enriquecimento de tal coleção não se tenham aparentemente integrado numa estratégia bem delineada de aquisições mas, antes pelo contrário, sendo resultado de um conjunto limitado e avulso de incorporações. A origem de tal coleção parece remontar a 1866 quando, um ano após a estada em Portugal de John Charles Robinson, direto colaborador do South Kensington Museum, esta instituição museológica oferece à Academia diversos objetos, incluindo uma reprodução galvanoplástica do *Espelho* de Donatello[8]. A galvanoplastia em causa refere-se a uma reprodução do célebre *Martelli Mirror* (fig. 1), então atribuído a Donatello, que tem a curiosidade de ser uma peça cujo original havia sido adquirido pelo museu londrino em 1863 (V&A, inv.

8717:1, 2-1863), executados os moldes e produzidas galvanoplastias logo em 1864[9], de que chegaria a Lisboa um exemplar em 12 de junho de 1866[10]. A peça possui um pequeno selo ou estampa do Science and Art Department mas não apresenta nenhuma marca do fabricante (como mais tarde se começaria a verificar). Contudo, observando o *Illustrated catalogue of electrotype reproductions of works of art from originals in the South Kensington Museum*, de 1873, surge precisamente a referência à reprodução galvanoplástica do *Martelli Mirror* com a indicação "Made by Messrs. Franchi & Son (No.'64. 55.)".[11] Terá sido, portanto, a firma Giovanni Franchi & Son a produzir os moldes a partir do original e a executar as primeiras galvanoplastias[12]. Observa-se, contudo, no caso de outros exemplares galvanoplásticos desta mesma peça, existentes noutras coleções museológicas[13], a referência a terem sido produzidos pela Elkington & Co., referência essa que igualmente figura, por exemplo, na edição de 1900 do *Inventory of reproductions in metal* [...][14]. Tal se explicará pelo facto da Franchi & Son ter cessado a sua atividade em 1874 e a Elkington & Co. ter adquirido os seus negócios e, certamente, equipamentos e moldes[15].

O conjunto mais significativo de exemplares da coleção de galvanoplastias do MNAA foi incorporado no acervo da Academia lisboeta menos de uma década depois do caso acima referido[16], iniciando-se o processo a 5 de janeiro de 1875 quando o banqueiro e negociante Henry Burnay endereça uma carta ao vice-inspetor da Academia, Marquês de Sousa Holstein, referindo possuir uma coleção de objetos arqueológicos, recebidos de Viena de Áustria, e solicitando que pudessem ser analisados por quem o vice-inspetor achasse conveniente. Os objetos serão efetivamente analisados no dia 11 do mesmo mês, tendo sido convocados para o feito Joaquim Possidónio Narciso da Silva e Augusto Teixeira de Aragão. O parecer terá sido favorável e, no dia seguinte, Sousa Holstein envia carta a Henry Burnay referindo: "Aproveito esta ocasião para declarar a V. S. a que eu muito desejaria adquirir os mesmos objetos para o Museu de Arte Ornamental que estou organizando nesta Academia, e rogo a V. S.a o favor de me dizer as condições com as quais eu poderia realizar esta aquisição." Henry Burnay irá propor a considerável quantia de 2:240$000 pela cedência de 69 galvanoplastias (que, na realidade, são 70 itens) sendo que, após contraproposta do Marquês, datada de 19 de julho, para que o pagamento pudesse ser efetuado em três prestações, Burnay, considerando os juros em questão, aceita o método faseado de pagamento mas aumenta o valor total para 2:500$000. Esta quantia é, por fim, acordada e fechada, como se depreende da correspondência enviada por Sousa Holstein para Henry Burnay a 29 de julho de 1875 e da solicitação do vice-inspetor ao Ministro da Fazenda, a 24 de agosto, para que lhe seja entregue, "livre de direitos, uma caixa contendo objetos reproduzidos pela galvanoplástica [sic] de originais antigos e valiosos que estão no Museu de Viena de Áustria", entretanto já estadeada na alfândega de Lisboa.

A coleção terá sido, de facto, direcionada para a Academia mas, como nos processos de outras aquisições em redor dessa data efetuados por Sousa Holstein, não terão sido respeitados os compromissos dos respetivos pagamentos, ao ponto de, em 21 de agosto de 1878, a firma Burnay & C.ª ter recorrido ao próprio Rei D. Luís, apresentando e sintetizando todo o processo e procurando a sua resolução[17]. Um Comissão nomeada por portaria de 5 de dezembro de 1879 irá analisar as dívidas em questão e a legalidade das aquisições, sendo que, no relatório entregue ao Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Reino, sugerirá que a coleção seja devolvida à firma de Burnay considerando o facto da sua aquisição não ter sido autorizada pelo referido Ministério e que o valor ajustado não corresponderia ao real valor dos objetos. De facto, a Comissão havia solicitado ao chefe da oficina galvanoplástica da Imprensa Nacional, Ignacio Lauer, para avaliar a referida coleção, tendo-a este avaliado, a 9 de dezembro de 1879, em 1:291$000.[18] Contudo, contrariando as sugestões do próprio relatório, Delfim Guedes, novo vice-inspetor da Academia e membro da referida Comissão, tentará chegar a acordo com alguns dos credores, sendo que a correspondência com Burnay continuará, defendendo este último o justo valor acordado em 1875. O processo não

terá, aparentemente, ficado concluído ainda nessa ocasião, uma vez que o valor em questão apenas terá sido liquidado a 5 de junho 1886 no contexto do pagamento das despesas do já estabelecido Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia.

Fig. 2 – Fólio inicial da fatura de E. Larrouy dirigida à Academia Real de Belas Artes de Lisboa, listando as galvanoplastias provenientes de Viena. Arquivo do MNAA, AJF, Cx1, P5, Doc. 19, fl. 1.

E que coleção proveniente de Viena é esta? Uma fatura datada de 4 de janeiro de 1875 (fig. 2) e remetida, de Paris, pela casa comercial do negociante Eugéne Larrouy (figura com várias ligações e Burnay[19]), destinada à Academia de Belas-Artes de Lisboa, elenca os objetos galvanoplásticos em questão. Ainda que a documentação não refira o fabricante das galvanoplastias, somos levados a crer, por diversos motivos, que as peças tenham sido executadas e compradas na firma de Carl Haas. Carl Haas (1825-1880) foi um arqueólogo austríaco ao serviço do estado da Styria (Estíria) que, tendo-se aproximado dos processos galvanoplásticos aquando de uma estada sua em Paris, entre 1854 e 1855, desenvolverá, a partir daí, um crescente interesse por esta tecnologia. Desenvolverá alguns ensaios em 1859 que culminarão na fundação, em Graz, no ano seguinte, do *Galvanoplastisches Institut von Carl Haas und Companie*[20]. Em 1865 transferirá a sua firma para Viena, passando a colaborar estreitamente com o recém-formado Österreichischen Museums für Kunst und Industrie de Viena. Este museu, que seguirá muito de perto a lógica do South Kensington Museum, formará uma importante coleção de galvanoplastias, com centenas de espécimes comprados a Carl Haas. De facto, a coleção adquirida pela Academia a Burnay encontra-se quase integralmente *replicada* na coleção do museu austríaco[21], nomeadamente nas peças compradas a Carl Haas. Por outro lado, os catálogos de galvanoplastias executadas nesta firma-oficina, que eram disponibilizados em publicações do museu[22], comprovam igualmente o elenco de peças que a oficina executava. Estes catálogos apresentarão grandes afinidades – na própria sequência da numeração dos objetos – com a já referida listagem de peças que acompanha a fatura de Eugéne Larrouy.

Ainda que as galvanoplastias produzidas por Carl Haas reproduzam objetos de diversas coleções e geografias, o núcleo mais significativo – incluindo a coleção da Academia – reproduz originais das coleções reais e imperiais austríacas (hoje sob tutela do Kunsthistorisches Museum de Viena), nomeadamente do seu tesouro, arsenal, coleção de antiguidades e do Castelo de Ambras; bem como, ainda, do tesouro das Deutschen Ordens de Viena (fig. 3).

Fig. 3 – Galvanoplastias provenientes de Viena, reproduzindo três objetos do tesouro das Deutschen Ordens de Viena. Carl Haas (atrib.), Viena, c. 1865-1875. MNAA, inv. 57 Gal, 50 Gal, 54 Gal. Fotografia de Paulo Alexandrino, MNAA.

A última importante incorporação de galvanoplastias na coleção da Academia surgirá, curiosamente, antes do pagamento dos espécimes provenientes de Viena, enquadrando-se no âmbito da *Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art*, realizada no South Kensington Museum em 1881.[23] O processo parece iniciar-se no próprio dia da abertura da referida exposição, a 10 de junho de 1881, quando Sir Philipe Cunliffe-Owen, diretor do museu londrino, solicita autorização a Alfredo de Andrade e a Rangel de Lima – enviados portugueses que acompanharam os objetos destinados à exposição – para serem reproduzidas pelos processos galvanoplásticos algumas das peças portuguesas em exposição, propondo oferecer à Academia, como compensação, um exemplar de cada reprodução a executar ou outras reproduções existentes na coleção do museu londrino. Ainda que, como referem os enviados portugueses, não tenham competências para tal autorização, delegando tal negócio na Comissão portuguesa que organizou a recolha dos objetos em solo nacional, não deixarão de referir, a esta mesma Comissão nacional, as vantagens de tais reproduções, contribuindo para a divulgação da arte portuguesa por todo o mundo considerando a grande distribuição internacional de galvanoplastias levada a cabo pelo South Kensington Museum e, diríamos nós, pela Elkington & Co.. Referem ainda, naturalmente defendendo tal posição, que observaram alguns objetos originais já reproduzidos pelos mesmos processos e que estes "estão perfeitamente conservados que nem a patina perderam". Por fim, indicam que observarão, nos próximos dias, todo o processo de reprodução de um dos objetos mais delicados da coleção do museu londrino.

A proposta do museu londrino para a realização das galvanoplastias acabará por ser aceite pelo Governo de Portugal e pelo Rei D. Luís sendo que, a 6 de julho, os enviados portugueses haviam sido informados de que já se dera início aos trabalhos de reprodução. Estes apresentaram à Comissão portuguesa um elenco inicial dos objetos a reproduzir, elenco esse que será ligeiramente diferente da listagem final remetida por G. F. Duncombe (funcionário do Science and Art Department) a Sousa

Fig. 4 – Galvanoplastia proveniente do Reino Unido, reproduzindo o porta-paz do Espinheiro da coleção do MNAA (inv. 93 Our). Elkington & Co., Birmingham, c. 1882. MNAA, inv. 78 Gal. Fotografia de Paulo Alexandrino, MNAA.

Fig. 5 – Estampa alusiva à galvanoplastia do porta-paz do Espinheiro, extraída de Inventory of reproductions in metal. Comprising, in addition to those available for sale to the public, electrotypes bought or made specially [...]. Londres: M. Hanly & Co., [1894].

Viterbo em outubro de 1881. Nesta última, dá-se conta de que as reproduções ainda não estavam concluídas mas que seriam remetidas para Lisboa logo que finalizadas. A listagem em questão corresponde à reprodução de 9 peças da coleção da Academia (atualmente na coleção do MNAA) (fig. 4) e a uma peça das coleções reais (atualmente na coleção do Palácio Nacional da Ajuda).[24] Estes objetos passarão a figurar nos *Inventory of reproductions in metal* [...], do South Kensington Museum (algumas

peças até serão destacadas com estampa/gravura) (fig. 5), aspeto fundamental para a circulação internacional destas reproduções que se podem hoje encontrar, a título de exemplo, nas coleções do Victoria and Albert Museum de Londres, do The Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque ou do Musée des Arts Décoratifs de Paris.

Fig. 6 – Galvanoplastias em exposição na Sala de Arte Ornamental do Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia, c. 1900. Arquivo Fotográfico do MNAA.

É esta, resumidamente, a origem de uma parte significativa da coleção de galvanoplastias do MNAA. E qual seria a sua utilidade no contexto da Academia e/ou do Museu? Ainda que resultados mais maturados e claros careçam de uma continuada investigação arquivística sobre o tema, é possível exarar de algumas publicações informação sobre a exposição de galvanoplastias no museu. Manuel de Macedo, em *O Muzeu Nacional de Bellas Artes. Apontamentos*, publicado em 1892, refere que "a sala imediata foi reservada ás reproducções galvanoplásticas de objectos de ourivesaria, bronzes, etc., provenientes dos principaes muzeus e colecções celebres do estrangeiro, e contém algumas reproducções de obras nacionais.". Esta configuração expositiva não será muito diferente da disposição que se verifica numa muito relevante fotografia do Arquivo Fotográfico do MNAA (fig. 6), felizmente publicada por Sousa Viterbo, em 1900, na sua obra *L'enseignement des beaux-arts en Portugal* (o que permite aproximar a sua datação). A galeria em questão, ali designada de *Salle de l'art ornemental*, oferece-nos um panorama assaz importante da apresentação de cerca de cinco dezenas de peças da coleção de galvanoplastias[25]. Acompanhando também as várias edições do opúsculo *Museu Nacional de Belas-Artes : Aspecto geral*, de Gabriel Pereira, entre 1903 e 1908, verificamos que, ainda que não seja referida especificamente a exposição de galvanoplastias, a descrição da *Sala S* nas edições de 1903 e 1904 sugere tal existência: "Ha nas vidraças d'esta sala grande numero de figuras antigas, e de objectos varios em metal, bronze dourado, etc. Alguns originaes, outros em reproducção moderna, outros imitações antigas [...] Reproduções de peças d'armadura de primeira ordem [...]". Curioso será notar que esta descrição desaparece na edição de 1908[26]. De facto, ter-se-á dado, por volta desta época, à escala global, o *canto do cisne* no que concerne à importância atribuída às galvanoplastias e à sua exposição nos museus, desvirtuadas do seu valor intrínseco e pedagógico e totalmente suplantadas pela hegemonia do *objeto original*, sendo paulatinamente reencaminhadas para as reservas museológicas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EGGER, Gerhart – *Gold- und silberschätze in kopien des historismus*. 2.ª edição.Viena: *Schriften der Bibliothek des Österreichischen Museums für angewandte Kunst*, 7, 1980.

FARIA, Miguel Figueira de; MENDES, José Amado (coord.) – *Dicionário de História Empresarial Portuguesa, Séculos XIX e XX, Vol. I – Instituições Bancárias*. Lisboa: Universidade Autónima de Lisboa e Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013.

FERREIRA, Maria Emília de Oliveira – *Lisboa em Festa: A Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, 1882 : Antecedentes e materialização* [texto policopiado]. Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à FCSH-UNL, 2010.

Katalog der galvanoplastischen Reproduktionen [...]. Mitteilung des Österreichischen Museum für Kunst und Industrie 3 (1868), Nr. 33, S. 177 ff., Monatsschrift für Kunst und Gewerbe III. Viena: Österrei-

chischen Museum für Kunst und Industrie, 1868, pp. 190-192.

KÜTTNER, Monika – *Carl Haas und Karl Haas : „Verschmelzung" und „Entflechtung" zweier gleichnamiger Künstlerpersönlichkeiten des 19. Jahrhunderts*. Graz: Steiermärkisches Landesarchiv und Historischer Verein für Steiermark, 2017.

LAMI, E.-O. – *Dictionnaire encyclopédique et biographique de l'industrie et des arts industriels [...]*. Tomo V. Paris : Librairie des Dictionnaires, 1885.

LISBOA, Maria Helena – *As Academias e escolas de Belas Artes e o ensino artístico (1836-1910)*. Lisboa: Edições Colibri e IHA-FCSH-UNL, 2007.

[MACEDO, Manuel] – *O Muzeu Nacional de Bellas Artes : Apontamentos*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1892.

MENDONÇA, Ricardo Jorge dos Reis – *A recepção de escultura clássica na Academia de Belas-Artes de Lisboa*. [texto policopiado]. Tese de Doutoramento em Belas-Artes apresentada à FBAUL, 2014.

PATTERSON, Angus – *The Perfect Marriage of Art and Industry: Elkingtons and the South Kensington Museum's Electrotype Collection*. Journal of the Antique Metalware Society, vol. 20. [Londres:] Antique Metalware Society, jun. 2012, pp. 56-77.

PEREIRA, Gabriel – *Museu Nacional de Bellas-Artes : aspeto geral*. Lisboa: Typ. de Christovão Augusto Rodrigues, 1903; 2ª edição. Lisboa: Officina Typographica, 1904; 5ª edição. Lisboa: Officina Typographica, 1908.

POSSÉMÉ, Evelyne – La politique de reproduction à l'Union centrale des arts décoratifs au XIXe siècle. in GEORGEL, Chantal (dir.) – *La Jeunesse des Musées : Les musées de France au XIXe*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1994, pp. 77-82.

SCIENCE AND ART DEPARTMENT [...] *Illustrated catalogue of electrotype reproductions of works of art from originals in the South Kensington Museum*. Londres: HMSO, 1873.

SCIENCE AND ART DEPARTMENT [...] – *Inventory of reproductions in metal. Comprising, in addition to those available for sale to the public, electrotypes bought or made specially* [...]. Londres: M. Hanly & Co., [1894]; [Londres]: A. Page & Co., [1900].

VITERBO, Sousa – *L'enseignement des Beaux Arts en Portugal: instruction publique en Portugal*. Lisboa: Exposition Universelle de 1900. Section Portugaise, 1900.

XAVIER, Hugo – *O Museu de Arte Ornamental da Academia de Belas-Artes de Lisboa*. Revista Mvsev, IV série, n.º 19. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo / Amigos do MNSR, 2011/2012, pp. 67-94

XAVIER, Hugo André de Almeida Vale Pereira – *O Marquês de Sousa Holstein e a formação da galeria nacional de pintura da Academia de Belas Artes de Lisboa* [texto policopiado]. Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à FCSH-UNL, 2014.

Arquivo do Museu Nacional de Arte Antiga (Arquivo dos Diretores)

Academia Real de Belas-Artes. Documentação geral. cota AJF, Cx1, P9, Docs. 12, 16, 17, 19; AJF, Cx1, P5, Doc.19; AJF, Cx1, P7, Doc. 4; AJF, Cx1, P1, Doc. 12/1.; AJF, Cx1, P2, doc. 58/1-2.

Academia Real de Belas-Artes. Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola - Londres 1881; Ofícios e documentos vários do Registo da Correspondência Recebida relativos à Exposição em Londres (1881-04-05 a 1881-10-14), cota AJF, Cx 2, P2, Docs.10, 11, 13.

Arquivo da Academia Nacional de Belas-Artes

Livro de registo de correspondência expedida (1870-1877), cota 2-A-SEC.91.

Livro de Actas (1883-06-19/1902-02-07), cota 3-B-SEC.218.

1 Alguns dos núcleos documentais mais relevantes sobre o assunto têm sido já identificados e parcelarmente revelados por vários investigadores, nomeadamente por Emília Ferreira (2010), Hugo Xavier (2011/2012 e 2014) e Ricardo Mendonça (2014). Para além de agradecermos a estes investigadores por toda a generosidade e colaboração demonstrada na partilha de informações, não podemos deixar de agradecer, pelas diversificadas colaborações, a Luísa Penalva, Maria João Vilhena de Carvalho, Anísio Franco, Ana Kol e Celina Bastos (MNAA); Angus Patterson e

Alistair Grant (V&A, Londres); Elisabeth Schmuttermeier e Peter Klinger (MAK, Viena); *Monika Küttner;* Julie Ruffet-Troussard e Audrey Gay-Mazuel (MAD, Paris); Eva Czernis-Ryl (MAAS, Sidney); Maria João Gaiato e Maria Inês Queiroz (INCM).

2 PATTERSON, 2012, pp. 56-77.

3 SCIENCE AND ART DEPARTMENT [...], 1873, [p. iii].

4 LAMI, 1885, p. 364.

5 PATTERSON, 2012, p. 59.

6 PATTERSON, 2012, p. 67.

7 A coleção de Galvanoplastias apresenta-se como uma categoria autónoma no âmbito da organização das coleções do MNAA, integrando 111 peças/verbetes. Não obstante, se não é garantido que todas as peças em questão sejam efetivamente galvanoplastias, é seguro, e como veremos de seguida, que existem galvanoplastias noutras coleções deste museu, nomeadamente na de Metais. De facto, a sua identificação e destrinça nem sempre são fáceis.

8 Arquivo do MNAA, Relação dos objectos recebidos do Museu South Kensington, no dia 12 de Junho de 1866, cota AJF, Cx1, P2, doc. 58/1-2. *cf.* XAVIER, 2011/2012, p. 83-84; MENDONÇA, 2014, p. 94, 185; LISBOA, 2007, p. 282. Ricardo Mendonça (2014, p. 185) levanta a possibilidade de se tratarem, antes, do resultado de uma troca de reproduções.

9 Semelhantes situações ocorrerão noutras geografias. Veja-se, por exemplo, o caso do designado *tesouro de Hildesheim* que, descoberto em 1868 na cidade alemã de Hildesheim, viria a ser reproduzido pelos processos galvanoplásticos logo no ano seguinte pela casa parisiense Christofle. *cf.* POSSÉMÉ, 1994, p. 80.

10 É curioso notar que, na coleção do MNAA, existem duas galvanoplastias *idênticas* da mesma peça (MNAA, inv. 54 e 55 Met). Terão sido incorporadas no mesmo contexto, ainda que a *Relação dos objectos recebidos do Museu South Kensington* apenas refira um?

11 SCIENCE AND ART DEPARTMENT [...], 1873, p. 10.

12 O MAK de Viena possui igualmente uma galvanoplastia do *Martelli Mirror* (inv. GO 176) adquirida à firma Franchi & Son em 1867.

13 Nomeadamente um exemplar do Museum of Applied Arts and Science, de Sidney (inv. 14315), comprado em 1886.

14 *cf.* SCIENCE AND ART DEPARTMENT [...], [1900], p. 17.

15 PATTERSON, 2012, p. 65.

16 *cf.* XAVIER, 2011/2012; XAVIER, 2014; MENDONÇA, 2014. Parte significativa do processo, que seguiremos neste texto, pode ser acompanhado através da seguinte documentação, que aqui reunimos por economia de espaço: Arquivo do MNAA, AJF, Cx1, P9, Doc. 12/5; Doc. 12/3, Doc. 12/2, Doc. 19/9; AJF, Cx1, P9, Docs. 12/5, 12/3, 12/2, 19/9, 16; 17; 19; 19/13; AJF, Cx1, P7, Doc. 4; Arquivo da Academia Nacional de Belas-Artes, Livro de registo de correspondência expedida (1870-1877), cota 2-A-SEC.91, fls. 138-138v, 148-150; Acta da Sessão do Conselho d'Administração e aperfeiçoamento, Livro de Actas (1883-06-19/1902-02-07), 3-B-SEC.218, fls. 36v-37.

17 XAVIER, 2011/2012, p. 89.

18 *Idem*.

19 FARIA e MENDES, 2013, p. 70

20 KÜTTNER, 2017, pp. 77-111.

21 *cf.* EGGER, 1980.

22 *cf. Katalog der galvanoplastischen Reproduktionen* [...], 1868, pp. 190-192.

23 *cf.* FERREIRA, 2010. Parte significativa do processo, que seguiremos neste texto, pode ser acompanhado através da seguinte documentação, que aqui reunimos por economia de espaço: Arquivo do MNAA, AJF, Cx2, P2, Docs. 10/86, 10/88, 10/89, 10/90, 10/91, 10/95, 13/4.

24 A relação entre as galvanoplastias em questão e os originais que reproduzem, da coleção de ourivesaria do MNAA, é a seguinte: cálice, inv. 82 Gal (inv. 105 Our); ampulheta, inv. 75 Gal (inv. 109 Our); custódia, inv. 77 Gal (inv. 83 Our); salva, inv. 87 Gal (inv. 61 Our); píxide, inv. 76 Gal (inv. 97 Our); cofre, inv. 80 Gal (inv. 108 Our); cofre, inv. 79 Gal (inv. 77 Our); porta-paz, inv. 78 Gal (inv. 93 Our); porta-paz, inv. 51 Gal (inv. 94 Our). A salva inv. 81 Gal reproduz uma salva atualmente na coleção do Palácio Nacional da Ajuda (inv. 5163). Todas as peças foram produzidas pela Elkington & Co, apresentando o seu respetivo

selo/estampa em metal bem como o do Science and Art Department.

25 VITERBO, 1900 [fotografia VII – M]. Na fotografia em questão, que apresenta um significativo conjunto dos espécimes provenientes de Viena, em 1875, e a totalidade dos objetos oferecidos pelo South Kensington Museum, em 1882, pode igualmente observar-se um conjunto de pequenas estatuetas metálicas que integram a coleção de galvanoplastias do MNAA mas cujo historial e proveniência se encontram por apurar.

26 *cf*. PEREIRA, 1903, p. 8; 1904, p. 8; 1908.

Três Prémios Pictóricos instituídos pela Academia de Belas-Artes entre 1884 e 1930

LILIANA CARDEIRA

Doutoranda, CIEBA, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Portugal, lilianacardeira@gmail.com.

ANA BAILÃO

Professora Auxiliar Convidada, CIEBA, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Portugal, ana.bailao@gmail.com.

ANTÓNIO CANDEIAS

Laboratório HERCULES, Universidade de Évora, Portugal, candeias@uevora.pt..

FERNANDO A. B. PEREIRA

Professor Associado, CIEBA, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Portugal, fernandoabpereira@gmail.com.

RESUMO:

Este artigo apresenta uma visão historiográfica de três prémios pictóricos instituídos pela Academia Real de Belas-Artes (ARBAL) aos seus estudantes no final do século XIX, início do século XX: Prémio Anunciação (1884), Prémio Lupi (1896) e Prémio Ferreira Chaves (1900). O objetivo desta investigação foi dar a conhecer as temáticas e as normas de competição dos três prémios, como também elencar os artistas participantes. Atualmente, algumas das obras vencedoras e vencidas encontram-se na posse da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL) e da Academia Nacional de Belas-Artes de Lisboa (ANBAL).

PALAVRAS-CHAVE:

Prémio Anunciação; Prémio Lupi; Premio Ferreira Chaves; Academia Real de Belas-Artes.

A HERANÇA DA ACADEMIA NACIONAL DE BELAS-ARTES – VISÃO HISTORIOGRÁFICA DOS DIVERSOS PRÉMIOS PICTÓRICOS

A Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL) [1] é detentora de um extraordinário acervo de pintura [2], fruto de várias gerações de pintores que ali realizaram os seus estudos. As temáticas mais significativas da coleção são: pintura de história, pintura de paisagem, modelos para pintura de ornato, retratos, naturezas-mortas, académias, animais, pintura contemporânea e cópias [3].

Os temas trabalhados nos diferentes cursos de pintura preparavam o aluno para a representação das formas e cores. É neste contexto que surgem os diversos prémios pictóricos instituídos pela Academia Nacional de Belas-Artes de Lisboa (ARBAL). Foram vários os prémios criados, sob determinada temática, pondo à prova a capacidade de representação dos alunos quando confrontados com diferentes composições. Contabilizam-se cerca de dez prémios e pensionatos gerados pela Academia, a saber: Prémio Anunciação (1884), Prémio Lupi (1896), Prémio Ferreira Chaves (1900), Prémio Soares dos Reis (1879) (Academia Portuense), Prémio Barão de Castelo de Paiva (1879) (Academia Portuense), Prémio Malhoa (1932), Prémio Luciano Freire (1934), Prémio Rocha Cabral (1926), Prémio Júlio Mardel (1957), e, por fim, bolsa legado Visconde de Valmor (1898) (Ambas as Academias) [4]. Neste estudo apenas se terá em consideração o Prémio Anunciação, o Prémio Lupi e o Prémio Ferreira Chaves desde a sua criação até 1930.

A identificação das obras premiadas foi conseguida através do livro de Atas da Academia Nacional de Belas-Artes de Lisboa [5], dos livros de Atas da Escola de Belas-Artes de Lisboa entre 1884 a 1930 [6] e da documentação patente na Torre do Tombo, mais propriamente no site designado "DigitArq: Arquivo Nacional da Torre do Tombo", assinalada como "Documentos relativos a pensionistas e prémios" [7].

O estado da arte acerca dos três prémios referidos é pouco ou inexistente. Maria Helena Lisboa [8] no livro *As Academias e Escolas de Belas-Artes e o Ensino Artístico,* analisa do ponto de vista histórico os prémios das Academias em geral, separando os da Academia Lisboeta dos da Academia Portuense. Porém, a informação que expressa é escassa, noticiando que, em 1983, todos os prémios das Academias terão sido fundidos em dois prémios anuais – o prémio Investigação e o prémio Aquisição. Alberto Faria, na sua dissertação de mestrado intitulada *A coleção de Desenho Antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935): tradição, formação e gosto* [9] aborda muito superficialmente os prémios instituídos referindo os diversos Decretos-lei que validam a fundação dos concursos.

O regulamento dos prémios é bastante claro, especificando que nunca poderia ser alterado, uma vez que isso correspondia à vontade expressa do testador ou dos instituidores [6].

Prémio Anunciação

O Prémio Anunciação [10] foi constituído a 25 de julho de 1884, em honra de Tomás da Anunciação, Professor do curso de Pintura de Paisagem da ARBAL. O prémio foi organizado pela comissão executiva da ARBAL, do qual fazia parte o grupo de amigos do pintor.

Criado pela Academia Real de Belas-Artes de Lisboa (ARBAL), este prémio é concedido nos termos do programa pela Escola de Belas-Artes, numa secção realizada no dia 4 de agosto de 1884. A elaboração do Programa do Concurso coube a José Simões de Almeida Júnior (1844-1926), a José Ferreira Chaves (1855-1933) e a António Carvalho da Silva Porto (1826-1883), todos eles professores na ARBAL.

A competição era destinada somente a alunos do curso de Pintura Histórica e de Pintura de Paisagem [11], os quais teriam de representar figuras de animais a partir do natural, no interior ou no exterior, ficando a composição ao critério do aluno. É possível contemplar, nesta coleção, os seguintes animais: burro, cavalo, boi, vaca sozinha ou com crias, ovelhas, cabras, patos e coelhos. O prazo das candidaturas abria oito dias antes do concurso, sendo afixado à porta da ARBAL [12].

Um elemento dos membros do júri (Professor de Pintura Histórica, Professor de Pin-

tura de Paisagem, entre outros Professores) era nomeado para dirigir os trabalhos do concurso ficando a seu critério o tempo em que deveria ser executada a prova, o animal que serviria de modelo e, por fim, o local de execução dos trabalhos, representação ao ar livre ou no interior.

A competição iniciava em meados de Julho/ Agosto [13], na Escola de Belas-Artes. No entanto, o concurso também podia ocorrer nos meses de março, outubro, novembro e dezembro no mesmo local. A Escola fornecia aos concorrentes as telas e os modelos necessários [14]. Contudo, em data incerta, deixou de os fornecer e solicitou aos alunos a respetiva passagem na secretaria para sinalizar a tela com o carimbo da instituição [15].

Os trabalhos eram realizados em telas com 100 cm x 60 cm de dimensões. Os trabalhos premiados ficariam a pertencer exclusivamente à Academia Real de Belas-Artes de Lisboa (ARBAL), sendo expostos ao público durante oito dias, na quinzena a seguir à afixação dos resultados. O premiado ganhava uma soma pecuniária de 36$000 réis e um diploma.

Desde 1884 até 1930, período afeto ao Prémio Anunciação, realizaram-se quarenta e sete edições. Em quatro delas não foram atribuídos prémios e uma das edições não se chegou a realizar por não se terem registado inscrições.

No acervo da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa encontram-se doze pinturas premiadas (Ver figura 1) (1886- José Veloso Salgado; 1869 – Pedro Guedes; 1900 – Adriano de Sousa Lopes; 1905 – Ricardo Ruivo Júnior; 1908 – Henrique Franco Sousa; 1908 – Frederico Ayres; 1909 – Abel Santos; 1910- Gilberto Ventura Renda; 1914 – Abel Manta; 1915 – Alberto Lacerda; 1921 – Mário Souza Gomes; 1924 – Gustavo Vasconcelos) e dez obras de concorrentes derrotados (1885 – Carlos Reis; 1886 – Carlos Reis; 1890 – Adolpho Rodrigues; 1893 – Augusto Brandão; 1898 – José Santos Júnior; 1905 – Constâncio Gabriel Silva; 1911 – Armando Lucena; 1912 – Alberto Andrade; 1913 – Alberto Andrade; 1917 – Luís Salvador Silva).

Fig. 1 - Obras premiadas pertencentes ao espólio da FBAUL, numeradas conforme a edição do concurso. (3ºVeloso Salgado, 13ª Pedro Guedes, 17ª Adriano de Sousa Lopes, 21ª Ricardo Ruivo, 24ª Henrique Franco Sousa; 25ª Frederico Ayres; 26ª Abel Santos; 27ª Gilberto Ventura Renda; 31ª Abel Manta; 32ª Alberto Lacerda; 37ª Mário Souza Gomes; 41ª Gustavo de Vasconcelos). Liliana Cardeira®.

A Academia Nacional de Belas-Artes de Lisboa (ANBAL) possui dezoito obras do prémio Anunciação, sendo que dezasseis são premiadas (1885 - Carlos Augusto Xavier; 1887 – Arthur de Melo; 1888 – António Pereira; 1889 – António Baêta; 1893 – João Costa; 1897- Joaquim Porfírio; 1900 – Falcão Trigoso; 1903 – Miguel Queirol; 1905 – Constâncio Silva; 1912 – Carlos Bonvalot; 1913 – Martinho Fonseca; 1916 – João Reis; 1917 – Henrique Santos; 1918 – Luís Silva; 1921- Maria Teresa Lopes; 1924- José Augusto Tavares) e quatro de concorrentes vencidos (1902 – Alves Cardoso; 1903 – Ricardo Ruivo Júnior, 1910 - Armando Lucena; 1913 – Abel Abrantes Manta).

A temática do concurso era sempre dedicada a animais. Estes podiam ser representados em conjunto ou isolados ou ainda com a presença de uma figura humana. Constatou-se que as obras da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL) apresentam cerca de oito animais, sendo a maioria cavalos e vacas. Apesar de ter chegado até nós só a representação do burro, do cavalo, do boi e da vaca, sabe-se que era também representada a vaca com as crias, assim como ovelhas, cabras, patos e coelhos. Contudo, até à data não se conse-

guiu detetar nenhum exemplar destas últimas representações.

Participaram no concurso cento e catorze alunos, sendo que apenas catorze elementos são femininos e os restantes cem são masculinos.

Prémio Lupi

O prémio Lupi [16,17] iniciou-se a 27 de maio de 1896, em homenagem ao pintor e Professor Miguel Ângelo Lupi. A criação do concurso coube aos impulsionadores da exposição póstuma deste pintor, em 1883. Este prémio tinha uma periodicidade anual e foi criado com o propósito de galardoar os alunos de pintura histórica que se distinguissem pelos seus trabalhos de modelo nu em figura inteira [16].

Segundo o 3.º artigo do Programa do Concurso para o prémio Lupi, só poderiam concorrer alunos matriculados na aula do falecido académico (pintura histórica) que tivessem, nos exames de frequência e de ano, média igual ou superior a dez valores [18].

O júri era formado anualmente, sendo composto por três académicos, um deles Professor da aula de pintura histórica [19].

O concurso consistia em duas provas, uma em tela e outra em papel. O candidato teria de pintar uma tela de 0,81 x 0,65 centímetros, com uma figura natural, em oito sessões de três horas, ou seja, vinte e quatro horas. Igualmente, teria de desenhar uma estátua do antigo [9] (Estátuas clássicas), na dimensão do papel INGRES, também nas mesmas oito sessões de três horas [20].

O prémio era sempre realizado no último mês do ano letivo, de modo a que a prova também fosse contabilizada como exame de frequência [21]. As duas provas, apesar de pertencerem ao plano de trabalhos, eram avaliadas separadamente, podendo inclusive ter uma nota, no concurso, diferente da nota do exame de frequência. Porém, para que fosse admitido, o aluno deveria ter quinze valores [22]. Os trabalhos premiados ficariam a pertencer à Academia Real de Belas-Artes de Lisboa (ARBAL), sendo expostos ao público durante oito dias, na quinzena a seguir à afixação dos resultados [23].

O júri, após deliberação, apresentava o seu parecer à Academia, propondo o melhor candidato, que deveria reunir mais de dois terços dos votos [24]. No caso de não ser concedido prémio, o mesmo transitava para o ano seguinte.

Com base na consulta dos documentos relativos ao prémio Lupi e a observação das obras do acervo de pitura constata-se que a FBAUL é detentora de onze obras premiadas [25] (Ver figura 1) (1898 – Constantino Fernandes; 1900 – Adriano de Sousa Lopes; 1901 – Arthur Miguel Severino; 1902 – Bernardino Chagas; 1903 – Ricardo Ruivo; 1904 – Constâncio Gabriel da Silva; 1909 – Simão Dórdio Gomes; 1910 – Henrique Franco de Sousa; 1911 – Eduardo Gil Romero; 1916 – João Carlos Reis; 1920 – Mário de Souza Gomes) e três obras vencidas (1897- Constantino Fernandes; 1899 – José de Sousa; 1918 - Henrique Tavares).

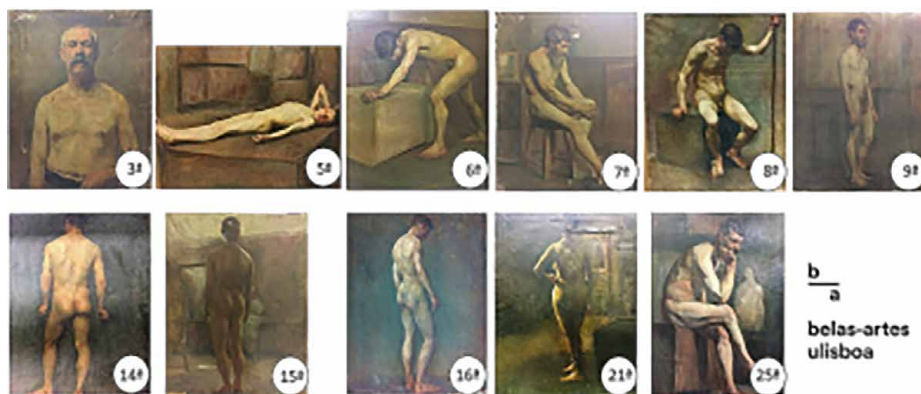



Fig. 2 – Obras premiadas do Prémio Lupi, numeradas conforme a edição do concurso. (3ª Constantino Fernandes; 5ª Sousa Lopes; 6ª Arthur Miguel Severino; 7ª Bernardino Chagas; 8ª Ricardo Ruivo; 9ª Constâncio da Silva; 14ª Simão Dórdio Gomes; 15ª Henrique Franco de Sousa; 16ª Eduardo Gil Romero; 21ª João Carlos Reis; 25ª Mário de Souza Gomes). Ana Alvarez e Liliana Cardeira®.

A Academia Nacional de Belas-Artes de Lisboa (ANBAL) tem na sua posse sete pinturas premiadas (1905-Constâncio Silva; 1912 a 1914 – Carlos Bonvalot; 1917 – Ricardo Ben-

sáude; 1922 – Alda Leite; 195 – José Tavares) e uma derrotada (1921 – Alda Leite).

Desde de 1896 até 1930 realizaram-se trinta e cinco edições, sendo a sua maioria composta pela temática masculina. Foram noventa e seis os participantes, sendo que apenas dezasseis elementos são femininos e oitenta masculinos.

Prémio Ferreira Chaves

O prémio Ferreira Chaves [25] foi instituído pela viúva do falecido pintor, Sra. D. Maria de Glória Bergaro Bulhões Chaves. O rendimento do prémio pecuniário consistia nos rendimentos de arrendamentos, no valor de 1500$00 réis, que seria atribuído anualmente a um aluno [26].

Este concurso premiava os alunos do Curso de Pintura Histórica que se distinguissem no trabalho de composição [8] (esbocetos) e que tivessem as melhores classificações anuais.

Desconhece-se se o prémio premiava um conjunto de obras produzidas ao longo do ano ou se a classificação se baseava apenas no trabalho final – Exame de passagem ou frequência. Durante a consulta do aquivo da ANBAL *Documentos relativos à concessão de prémio* foi possível verificar, numa inscrição de concorrentes datada de 1928 -1929, que os alunos teriam que realizar os esboços com telas de dimensões 40 cm x 50 cm [27].

Por se tratarem de variadíssimos temas e não existirem referências que permitam reconhecer as temáticas premiadas, é difícil identificar as obras galardoadas, pois as listagens dos concorrentes encontram-se bastante incompletas no arquivo da FBAUL e da ANBA Não existem dados das obras premiadas, nem marcas de coleção que permitam verificar se as obras se pertencem ao não ao prémio em questão. Com base na contabilização feita nos

N.º de Edição	Data	Tema	Premiado
30.ª	1929-1930	?	Não foi atrib

Quadro I – Listagem dos vencedores e obras do prémio Ferreira Chaves ®Liliana Cardeira.

Com base no quadro I, verifica-se que entre 1900 a 1930 realizaram-se trinta edições. Porém, em sete anos, não foram atribuídos prémios (7.ª, 18.ª, 21.ª, 22.ª, 25.ª, 27.ª, 30.ª edições). Além disso, desde a criação do concurso, até 1930, nenhuma mulher foi galardoada e apenas uma participou (1922-1923 - Carlota Sophia Rocha).

No ano letivo de 1908-1909 ficou definido que, de futuro, as obras obteriam uma classificação à parte, uma vez que, até à data, era o Professor da cadeira de composição quem determinava o aluno premiado. Em 1912-1913, a comissão avaliadora deliberou que não poderia ser cumprida a vontade da instituidora do prémio, devido à reorganização da Escola de Belas-Artes, decretada a 26 de maio de 1911.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se pode verificar todos os prémios apresentados homenageiam um Professor da cadeira do Curso de Pintura e em simultâneo premiar jovens pintores do curso pictórico.

Os prémios realizaram-se em datas distintas, podendo os alunos participar nas diversas edições (Junho, Prémio Lupi; Julho, Prémio Ferreira Chaves; Agosto, Prémio Anunciação).

Verificou-se maior participação estudantil no prémio Anunciação (47ª Edições), seguindo-se o prémio Lupi (35º Edições) e, por fim, o Prémio Ferreira Chaves (30ª Edições).

Concluiu-se que o acervo de pintura da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de

arquivos de ambas as instituições, a FBAUL não possuí nenhuma obra premiada e a ANBA possui onze [28].

N.º de Edição	Data	Tema	Premiado	Proveniência
1.ª	1900-1901	?	José Nunes Ribeiro Júnior	--------
2.ª	1901-1902	?	Bernardino Trindade Chagas	--------
3.ª	1902-1903	?	Bernardino Trindade Chagas	--------
4.ª	1903-1904	?	Bernardino T. Chagas Ricardo Ruivo Júnior	--------
5.ª	1904-1905	?	Ricardo Ruivo	--------
6.ª	1905-1906	?	José Isidoro Ferreira Lobo	--------
7.ª	1906-1907	?	Não foi atribuído prémio por falta de concorrentes	--------
8.ª	1907-1908	?	Guilherme Santa Rita Manuel T. Garcia d'Araújo	--------
9.ª	1908-1909	?	José Isidoro Ferreira Lobo	--------
10.ª	1909-1910	?	Henrique Franco de Sousa	--------
11.ª	1910-1911	?	Raul M. Cameiro	--------
12.ª	1911-1912	?	Eduardo Gil Romero	--------
13.ª	1912-1913	?	Eduardo Gil Romero	--------
14.ª	1913-1914	*Morte*	Carlos Augusto Bonvalot	ANBA
15.ª	1914-1915	?	Alberto V. R. P. C. Lacerda	ANBA
16.ª	1915-1916	*Natividade*	Fernando dos Santos	ANBA
17.ª	1916-1917	*Sem título*	Luís S. M. da Silva Júnior	ANBA
18.ª	1917-1918	------	Não foi atribuído prémio	--------
19.ª	1918-1919	*Adoração dos pastores*	Augusto H. dos Santos Júnior	ANBA
20.ª	1919-1920	?	Mário Alberto de Sousa Gomes	ANBA
21.ª	1920-1921	?	Não foi atribuído prémio	
22.ª	1921-1922	?	Não foi atribuído prémio	--------
23.ª	1922-1923	*Morte de Camões*	Alberto Nery Capucho	ANBA
24.ª	1923-1924	*Guerra*	Pedro Jorge Pinto	ANBA
25.ª	1924-1925	?	Não foi atribuído prémio	--------
26.ª	1925-1926	?	Lázaro Veloso C. Corte Real Gustavo de Vasconcelos José Tagarro	ANBA
27.ª	1926-1927	?	Não foi atribuído prémio por falta de concorrentes	--------
28.ª	1927-1928	*Homens medievais*	Elias J. M. Amaro Júnior	ANBA
29.ª	1928-1929	*Clemência – Sentença de Salomão*	Raimundo Machado da Luz	ANBA

Lisboa tem 23 obras premiadas (12 Anunciação, 11 Lupi) e 13 pinturas derrotadas (10 Anunciação, 3 Lupi). No que diz respeito ao acervo da Academia Nacional de Belas-Artes foi possível identificar 36 telas galardoadas (18 Anunciação, 7 Lupi, 11 Ferreira Chaves) e 5 quadros derrotados (4 Anunciação, 1 Lupi).

CITAÇÕES E NOTAS

[1] CALADO, Margarida; FERRÃO, Hugo; - *Da Academia à Faculdade de Belas-Artes. – A Universidade de Lisboa – séculos XIX-XX*,Volume II, Edições Tinta-da-China, Lisboa, 2013.

[2] ALVES, Alice Nogueira; FRADE, Marta; ALCOBIA, Carlos - *A implementação de um plano de Conservação Preventiva para o acervo da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa in* Atas do Seminário internacional "o Futuro dos Museus Universitários em perspetiva", Universidade do Porto, Porto, 2013, pp. 36- 45. *In*: http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12507.pdf., Consultado em 22 de Maio de 2018.

[3] FRANCO, Luís Lyster. - *Pintura do acervo da FBAUL: Uma coleção para o futur*o *in* Atas do Seminário internacional "O Futuro dos Museus Universitários em perspetiva, Universidade do Porto, Porto, pp.47. *In* http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12508.pdf [Consultado em 22-05-2018]

[4] CARDEIRA, Liliana et all. - *Revisão histórica do Prémio Anunciação*, CIEBA/FBAUL- Revista Convocarte, Lisboa, pp. 385-396.

[5] Arquivo ANBA. *Secretaria de Estado dos Negócios do Reino, 18 de dezembro de 1902. Capítulo XIII, In* http://digitarq.arquivos.pt/viewer, Consultado a 18 de Março de 2016.:.

[6] Arquivo FBAUL Livro de atas das secções do Conselho Escolar de Belas Artes, de 4 de setembro de 1881 a 13 de novembro de 1894.

[7] Concessão de prémios. *In* https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4612189, Consultado a 18 de Maio de 2018.

[8] LISBOA, Maria Helena - *As Academias e Escolas de Belas-Artes e o Ensino Artístico (1836-1910)*, Colibri, Lisboa, 2007, pp. 154-157.

[9] FARIA, Alberto -*A coleção de Desenho Antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935): tradição, formação e gosto*. Lisboa, (Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2008, pp. 149-150.

[10] Arquivo ANBA,*Regulamentação da Academia Real de Bellas-Artes de Lisboa, Decreto de 14 de novembro de 1901. In* http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4612190 / PT-ANBA-ANBA-G- 002-00001_m0010 - PT-ANBA-ANBA-G-002-00001_m0012 - PT-ANBA-ANBA-G-002-00001_m0014 - PT-ANBA-ANBA-G-002-00001_m0016, consultado a 10 de Maio de 2016.

[11] Arquivo ANBA, Programa do Prémio Anunciação Art.º 161. *In*http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4612190 consultado a 18 de Junho de 2016.

[12] Arquivo da FBAUL, Livro de atas das secções do Conselho Escolar de Belas Artes, de 4 de setembro de 1881 a 13 de novembro de 1894.

[13] *O prémio Anunciação é concedido todos os anos pela ARBA mediante concurso que, aberto perante a mesma Academia, há de realizar-se no mez de Agosto*. *In* Programa do prémio Anunciação.

[14] *Ibidem.*

[15] Arquivo da ANBA,) Secretaria da Academia Nacional de Belas-Artes de Lisboa, 25 de Junho de 1930. *In* http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer,consultado a 18 de Junho de 2016.

[16] Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Livro de Prémios 1879/1964. *In*.. http://digitarq.arquivos.pt/viewer, consultado a 18 de Março de 2016

[17] CARDEIRA, Mafalda. -*Prémio Lupi,* CIEBA, Revista Convocarte, Lisboa, pp. 397-409.

[18] Arquivo da FBAUL, Livro de Prémios, programa para o concurso prémio Lupi Art.º n.º 3.[19] Arquivo da FBAUL. Art.º n.º 4 *In Livro de Prémios...*

[20] Arquivo da FBAUL. Art.º n.º 5 *In Livro de Prémios....*

[21] Arquivo da FBAUL. Art.º n.º 6. *In Livro de Prémios...*

[22] Arquivo da FBAUL. Art.º n.º 7. *In Livro de Prémios...*

[23] Arquivo da FBAUL. Art.º n.º 10. *In Livro de Prémios*...

[24] Arquivo da FBAUL. Art.º n.º 8. *In Livro de Prémios*...

[25] Em 2016, Mafalda Cardeira, aluna de doutoramento que se encontra a estudar a coleção de *Académias* da FBAUL contribuiu para esta investigação identificando as seguintes obras premiadas na Coleção de Pintura da FBAUL: 1901- Arthur Severino; 1904- Constâncio da Silva; 1911 - Eduardo Gil Romero; 1916 – João Carlos Reis; 1919 – Augusto Henrique Santos.

[26] Arquivo ANBA, *Lista de Concorrentes do Prémio Lupi – Parecer do júri*. *In* http://digitarq.dgarq.gov.pt PT-ANBA-ANBA-G-002-00001_m0560, Consultado a 14 de Setembro de 2017.

[27] Arquivo ANBA. Arquivo Nacional / Torre do Tombo. 1879 /. Prémio Ferreira Chaves. 1896 – 1931: Documentos relativos à concessão de prémio 1964. *In* http://digitarq.arquivos.pt/viewer> PT-ANBA-ANBA-G-002-00001_m0346 Consultado a 19 de Junho de 2016.

[28] Arquivo ANBA. Arquivo Nacional / Torre do Tombo. 1879 /. Prémio Ferreira Chaves. 1896 – 1931: Documentos relativos à concessão de prémio 1964. *In* http://digitarq.arquivos.pt/viewer> PT-ANBA-ANBA-G-002-00001_m0362 Consultado a 19 de Junho de 2016.

[29] Informação cedida pela Doutora Teresa Figueiredo, conservadora-restauradora da ANBAL.

AGRADECIMENTOS

Agradece-se à Fundação para a Ciência e Tecnologia através do programa doutoral HERITAS (REF.ª: PD/00297/2013), (co-financiado pelo Fundo Social Europeu, através dos Programas Operacionais do período de programação 2014-2020, do Portugal 2020), pelo financiamento da bolsa com a referência PD/BD/128381/2017. Especial Agradecimento à FBAUL e à ANBA, em especial a Dra. Teresa Figueiredo.

O Convento de São Francisco da Cidade de Lisboa – Uma casa de coleções

ALICE NOGUEIRA ALVES

Professora Auxiliar Convidada, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Lisboa, Portugal, alicenalves@gmail.com

LUÍSA ARRUDA

Professora Associada, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Lisboa, Portugal, luisa.capucho@gmail.com

DIANA FRAGOSO

Mestre em Museologia e Museografia, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Lisboa, Portugal, diana.snf@gmail.com

RESUMO:

O edifício que atualmente alberga a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, o antigo Convento de São Francisco, tem sido palco de muitas transformações nos seus oito séculos de existência. As várias instituições que por ali passaram deram origem a muitas e distintas coleções, algumas das quais se encontram atualmente integradas nos principais museus portugueses. Neste artigo, pretendemos realizar um levantamento da fortuna crítica existente sobre este assunto.

ABSTRACT:

The building that currently houses the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon, the former Convent of São Francisco, has been the stage of many transformations in its eight centuries of existence. The various institutions that were housed there have given birth to several and different collections, some of which are currently integrated in the main Portuguese museums. In this article, we intend to carry out a survey of the existing critical resources on this subject.

PALAVRAS-CHAVE:

Projeto FRANCIS; Acervo; Academia; Faculdade de Belas-Artes; Ensino artístico.

UMA CASA DE COLEÇÕES

O antigo convento de São Francisco de Lisboa ainda é um marco de grande importância na dinâmica cultural desta cidade. Ao longo dos seus oitocentos anos de existência, este edifício foi albergando várias instituições, entre as quais a atual Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, que ocupa a sua maior área, em paralelo com outras instituições.

Devido à sua imensa carga histórica, como palco de múltiplas destruições e reconstruções, o antigo convento pode ser considerado como um espaço de confluências e dispersões, no qual os objetos de muitos tipos e origens passaram ao longo dos séculos. Atualmente, a maioria das coleções da Faculdade de Belas-Artes está ligada ao contexto académico desta instituição, mas existem outras que nos remetem a um passado distinto, relacionado com outras vivências.

Para além da sua função original, a partir do início do século XIX, passaram por ali instituições como a Comissão da Livraria dos Extintos Conventos, a Secretaria do Governo Civil de Lisboa, a Biblioteca Nacional, a Academia de Belas-Artes, que ainda ocupa uma parte de um dos seus pisos, a Escola de Belas-Artes, a Escola Superior de Belas-Artes e a Faculdade de Belas-Artes, que pautaram o panorama do ensino superior artístico nesta cidade, até aos nossos dias. Estas instituições originaram várias coleções que serviram de base à maioria dos grandes museus de Lisboa, como é o caso do Museu Nacional de Arte Antiga, do Museu Nacional de Arqueologia ou do Museu Nacional de Arte Contemporânea, que também ali se encontra instalado.

Urge compreender estas dinâmicas como um todo. No âmbito do projeto *FRANCIS – Visualizando a «Cidade de São Francisco» de Lisboa*, que tem como objetivo o estudo do monumento e das suas coleções, dando-lhes a projeção que merecem através das novas tecnologias, neste artigo é realizado um levantamento das várias instituições que por aqui passaram e dos seus respetivos acervos. Este assunto tem suscitado o interesse de vários investigadores, que, de um modo disperso, têm contribuído para a construção de um *corpus* que aqui pretendemos reunir e começar a interligar.

Como a lista das referências reunidas é demasiado longa para um artigo desta natureza, remetemos a sua consulta para a seguinte referência: (https://drive.google.com/open?id=1yaDJET_6KHqmws_OqXyyq-dpsKny9oN70)[1].

Convento de São Francisco

Na bibliografia dedicada ao Convento de São Francisco é unânime que, em consequência dos incêndios, terramotos e outras calamidades a que foi exposto o edifício no século XVIII, pouco sobrou que testemunhe o seu recheio, não só em termos de obras de arte, como dos próprios objetos do quotidiano. De facto, para além de um turíbulo e de um cálice, poucas são as referências a outros objetos com esta proveniência, como alguns pormenores arquitetónicos que se encontram dispersos no próprio edifício e noutros da cidade de Lisboa, ou as quatro pinturas que restam do *Retábulo do Salvador*, que daqui saíram no século XVII, e se encontram atualmente no Museu Nacional de Arte Antiga [2]. A proveniência das quatro esculturas em pedra do pátio principal não é ainda unânime, não se podendo assegurar que sejam originalmente deste convento. Restam-nos as referências apuradas a partir da documentação existente por alguns autores [3][4][5].

No entanto, escavações realizadas no fim do século passado, no âmbito das obras de remodelação do Museu de Arte Contemporânea/Museu do Chiado, a duas cisternas que foram utilizadas como lixeira, revelaram um imenso espólio de cerâmicas que reflete a vivência quotidiana do convento. Para além do que foi publicado sobre o assunto pelos arqueólogos [6], devemos destacar a dissertação de mestrado de Joana Bento Torres, dedicada a uma parte deste espólio, composto por cerâmica vidrada, faiança portuguesa e porcelana [7].

Do período entre a reconstrução que se seguiu ao terramoto e a ocupação laica do edifício pouco se sabe sobre os seus objetos móveis, ao contrário do que acontece relativamente às alterações arquitetónicas dos seus espaços. São desta fase importantes elementos

que atualmente caraterizam o edifício, como é o caso da escadaria principal, forrada de azulejos. Dos bens ali existentes não há informações, para além de uma livraria com cerca de 2 000 volumes, referida num documento de 1827 [2]. Consideramos que seria interessante aprofundar esta ocupação com mais atenção.

Desta época, devemos destacar a existência de uma pintura datada de 1825, *Claustro do Convento de S. Francisco*, da autoria de Joaquim Rodrigues Braga, atualmente pertencente às coleções do Palácio Nacional de Sintra, em que observamos uma parte do claustro e uma sala com diversos objetos, bem como figuras que nos reportam a sua vivência diária [8].

Depósito das Livrarias dos Extintos Conventos

Depois de finda a ocupação religiosa do edifício, a primeira instituição que ali se instalou foi o Depósito das Livrarias dos Extintos Conventos. Criado em 1834, na sequência da lei da extinção das ordens regulares, aqui reuniu espólios de diversos conventos e mosteiros, inicialmente da região de Lisboa.

Sobre este tema deve destacar-se o estudo de Paulo Barata [9], que aprofunda especificamente esta questão. A estas referências vêm juntar-se os trabalhos realizados no âmbito do projeto *Eneias*, e, mais recentemente, a sistematização desta informação realizada por Hugo Xavier na sua tese de doutoramento dedicada à Galeria Nacional de Pintura [10].

Nestes trabalhos percebemos que as obras que entraram neste depósito foram dispersas por várias instituições. As muitas vicissitudes que marcaram os trabalhos do Depósito, relacionadas especialmente com a falta de sistematização com que os trabalhos foram então conduzidos, devido ao curto espaço de tempo que a urgência desta transferência para um local seguro obrigou, marcaram esta redistribuição das peças recolhidas. Entre as instituições, destaca-se a Academia de Belas-Artes, como veremos em seguida, o Museu Portuense, que recebeu um pequeno conjunto em 1836, e várias igrejas e Câmaras Municipais [9].

Academia de Belas-Artes

Logo nas primeiras sessões da Academia de Belas-Artes, é decidido pedir-se à Rainha autorização para escolha dos quadros mais importantes que estivessem guardados no Depósito para se constituir uma coleção digna de um futuro Museu Nacional. Desta iniciativa resultou a seleção de 540 pinturas de um acervo com mais de 2 000, em 1837.

É importante perceber que Portugal não detinha, à data, uma coleção reunida comparável à dos outros países europeus, com grandes museus públicos. As vicissitudes nacionais eram, provavelmente, as principais culpadas dessa lacuna.

Começa então uma longa cruzada para a abertura desse museu, que apenas se fará em 1884, num Palácio da rua das Janelas Verdes. Este processo foi aprofundadamente estudado por vários autores, sendo as contribuições mais recentes de Hugo Xavier [9] e João Martins [11]. Neste texto cabe-nos identificar as várias coleções que por aqui foram passando.

Ao transitar de "propriedade", a coleção de pintura começou a ter uma função eminentemente didática, servindo de modelo aos estudantes, foi espalhada pelas paredes das suas salas de aulas, não tendo ainda uma exposição pública. A este conjunto foram-se juntando, paulatinamente, outras coleções compostas por desenhos e gravuras de autores importantes, entre as quais se encontra um valioso conjunto de litografias [12], fotografias (de peças de outras instituições e do acervo da própria Academia, bem como de monumentos), uma enorme coleção de modelos de gesso, composta por cópias das grandes obras-primas da arte europeia e de pormenores arquitetónicos de monumentos portugueses, muito úteis para o ensino da arte industrial. Podemos também referir aqui os ossos que foram adquiridos ou requisitados pela Academia para servir de apoio ao ensino do Desenho e da Anatomia.

Para constituir uma pinacoteca digna de um Museu Nacional, ao núcleo inicial de pinturas foram sendo adicionadas obras das mais diversas proveniências, doadas, permutadas ou adquiridas, com origem nacional e internacional, muitas vezes com atribuições muito duvidosas. Devem

aqui destacar-se o papel mecenático de D. Fernando II, e as extensas doações do Conde de Carvalhido [9].

Para além do acervo pictórico, uma das apostas do Marquês de Sousa e Holstein foi a criação de um Museu de Artes Decorativas, muito à imagem do *South Kensington Museum*. Neste contexto, os objetos preciosos que se encontravam guardados num armário da Casa da Moeda são transferidos para a Academia em 1867. A estes será adicionado um extenso número de elementos, composto por peças originais e cópias (gesso, galvanoplastia, fotografias), que se arrumaram numa sala especial da Academia, com acesso reservado. Algumas destas peças foram reproduzidas por gravura e fotografia, publicadas em periódicos nacionais ou vendidas avulsas na Europa, conforme nos mostra Hugo Xavier [9]. Nesta coleção encontravam-se as mais variadas tipologias de objetos como: ourivesaria, joalharia, paramentaria, cerâmica, mobiliário, têxteis, etc.

Devem ainda destacar-se as coleções de arqueologia que por aqui passaram. As primeiras entradas vieram do espólio recolhido pela Sociedade Arqueológica Lusitana em Cetóbriga, Troia, em 1868. Doze anos mais tarde, ali se fundou o Museu Arqueológico do Algarve de Estácio da Veiga [1], cujo espólio veio a constituir uma das grandes bases do Museu de Etnologia de Leite Vasconcelos. No Museu Nacional de Belas-Artes foram expostas as peças arqueológicas destas coleções consideradas de maior valia. Ainda em vida de Sousa Holstein, passou pelo edifício uma coleção de peças provenientes de Alcácer do Sal, que foi devolvida depois da sua morte [9].

Para além destes elementos, este edifício também acolheu painéis de azulejos removidos dos seus contextos originais, edifícios em vias de demolição, ou apenas devido ao seu valor estético, que, mais tarde, transitaram para o Museu Nacional de Belas-Artes e vieram a constituir parte das coleções do Museu Nacional do Azulejo. Entre estes, destacamos a famosa vista de Lisboa anterior ao terramoto, que se encontra atualmente neste museu [9].

Com a criação do Museu Nacional de Belas-Artes a maioria destas coleções transitam para o novo edifício. Apesar de a tutela continuar a ser da Academia até 1911, não vamos desenvolver mais este aspeto, visto que saem do edifício do antigo convento, foco do nosso atual estudo. Podemos, no entanto, referir algumas que voltaram, como foi o caso das cópias de gesso, atualmente incorporadas nas coleções da Faculdade de Belas-Artes.

Biblioteca Nacional

Sobre as coleções da Biblioteca Nacional, que partilhou o edifício do convento de São Francisco com as outras instituições desde 1836 até 1969, existem estudos que lhe dedicam alguma atenção, como é o caso do já referido *Eneias*, dedicado à coleção de pintura.

Sobre este conjunto existem referências às pinturas que transitaram do Depósito, com a sua extinção, e ficaram espalhadas pelos corredores do andar ocupado pela Biblioteca durante largos anos. A elas se refere Castilho [9], e tomará providências o bibliotecário seguinte, identificando e eliminado as que se encontravam num estado de conservação irreversível. Na década de sessenta, foi realizada uma nova seleção, da qual foi encarregada a Academia, ficando algumas pinturas na posse da Biblioteca Nacional até aos dias de hoje [9].

O Gabinete de Numismática e Antiguidades também deve ser aqui referido. A parte referente à coleção de antiguidades foi iniciada no século XVIII, tendo sido constituída com diversas aquisições e doações, entre as quais destacamos as de Frei Manuel do Cenáculo. Ao longo do século seguinte a coleção foi aumentada pelo mesmo processo, não devendo ser esquecida a incumbência que o bibliotecário-mor recebe com o Alvará de 1802, que vinha recuperar o de 1721, relativo à proteção dos monumentos nacionais. Este contexto também deve explicar a presença de uma urna cinerária romana de vidro, num estado de conservação extraordinário, em cujo interior se encontrava um papel referindo ter sido encontrada durante umas obras "entre o Limoeiro e a Graça", posteriores a 1870 [13]. Desta coleção existem alguns inventários na documentação da Biblioteca Nacional [14][15]. Em 1912, d'Ascensão Valdez apresentou o seu relatório do processo de inventariação da coleção, refe-

rindo-a como Museu Arqueológico. Neste documento é realizada uma súmula dos acontecimentos, comparando-se o inventário realizado pelo bibliotecário Mendes Leal com a lista das peças transferidas para o Museu Nacional de Belas-Artes em 1885, para se perceber as que existiam e as que teriam desaparecido [16]. Outro motivo de dispersão foi o roubo de peças [17]. Em 1969, é dignificada a coleção com a mudança para as novas instalações.

No edifício de São Francisco ainda se encontram vestígios da ocupação da Biblioteca Nacional, não só evidente na porta da Secção Ultramarina, que permanece num corredor do último piso da Faculdade, mas, também, em móveis dispersos pelos seus corredores e salas, alguns ainda em utilização.

Escola de Belas-Artes

A Escola de Belas-Artes autonomiza-se da Academia em 1881, apesar dos seus professores constituírem o corpo académico principal e da grande proximidade que as duas instituições mantêm a vários níveis.

Uma reflexão sobre o atual acervo de pintura antiga, leva-nos a crer que, a partir desta data, passam a pertencer à Escola as obras criadas no seu contexto, continuando as coleções reunidas anteriormente a pertencer à Academia. No entanto, o facto das coleções atuais da Faculdade e da Academia Nacional de Belas-Artes serem muito semelhantes, existindo peças produzidas no contexto escolar nas coleções da Academia, mostra-nos que este processo de separação não foi assim tão linear como poderia parecer à primeira vista.

Na coleção da Faculdade, as obras mais antigas datam da década de setenta do século XIX. Aqui encontramos trabalhos de professores e de alunos, variando desde concursos para o corpo docente, provas de pensionistas, concursos de alunos, como os Prémios *Anunciação, Lupi* e *Ferreira Chaves*, e muitas pinturas anónimas recolhidas nos corredores [19]. Existe também um conjunto de pintura de ornato, encomendado com o mesmo objetivo didático que as réplicas de gesso tiveram no contexto académico. Nas imagens e descrições das salas ao longo dos tempos, entre as quais destacamos as publicadas por Sousa Viterbo em 1900 [18], vemos que estas pinturas eram penduradas nas suas paredes, para servirem de exemplo aos alunos.

As outras coleções, devido à sua utilidade didática prática, também continuaram a ser enriquecidas neste período.

Seria interessante a realização de um levantamento documental sobre esta altura, no sentido de se perceber como se adaptou a instituição à Primeira República, e como sobreviveram as coleções à montagem dos novos museus nacionais que então emergiram.

Museu Nacional de Arte Contemporânea

Referimos aqui brevemente o Museu Nacional de Arte Contemporânea, sem qualquer pretensão de contribuir ou desenvolver algumas considerações sobre a história das suas coleções. No entanto, dada a sua inclusão no edifício, não poderíamos deixar de o mencionar. Num aprofundamento da temática aqui tratada, a apresentação de um desenvolvimento desta matéria terá o máximo interesse.

Referiremos apenas que as suas coleções são constituídas a partir dos acervos do Museu Nacional de Belas-Artes, ficando esta instituição com as peças posteriores a 1850. Falta ainda comprovar documentalmente se, nesta altura, as coleções da Escola e da Academia também serviram como fonte de abastecimento para este museu.

Academia Nacional de Belas Artes

Em 1932 nasce a Academia Nacional de Belas-Artes, posicionando-se em continuidade com a instituição extinta em 1911. Herdava os bens que tinham ficado à guarda do Conselho de Arte e Arqueologia, cuja separação dos bens móveis e imóveis da Escola de Belas Artes, com quem partilhara instalações, tinha sido amenizada pelas boas relações entre as duas instituições, na segunda década do século XX [20]. A nova instituição fica então detentora de uma coleção de dimensões consideráveis, em muitos aspetos paralela à da Escola de Belas-Artes,

como se pôde observar recentemente na exposição que organizou na Galeria de Pintura do Rei D. Luís I, do Palácio da Ajuda, em 2016 [21].

Para além dessa tipologia de objetos, a Academia guarda também trabalhos oferecidos pelos seus Académicos, bem como alguns espólios de extrema importância no panorama artístico e cultural nacional.

Outra coleção muito interessante desta instituição é constituída pelo acervo de fotografias iniciado no século XIX, de entre o qual se destaca a parte relacionada com o Inventário Artístico de Portugal que a Academia tem desenvolvido desde os anos trinta e que já deu origem a várias publicações de extrema relevância no contexto nacional [22].

Escola Superior de Belas Artes

Em 1951 a Escola de Belas-Artes de Lisboa passou a ter um novo enquadramento legal, regulamentado seis anos mais tarde, ganhando o epíteto de Superior. No entanto, apesar desta diferença, não nos parece que tenha havido uma mudança de atitude relativamente às coleções que o edifício albergava.

Paralelamente ao desenvolvimento de obras para a melhoria das condições do edifício, em 1966 a direção continuava um trabalho de reorganização das suas coleções, que foram tiradas do interior das salas onde se encontravam em perigo, devido à elevada humidade, sendo transferidas para os corredores, que então se identificam como “Galerias da Escola”. As peças passavam a poder ser vistas por pessoas de fora, agora apresentadas em “posição permanente”. Nesta altura, refere-se também terem sido enviados os desenhos da Sala de Modelo Vivo para serem restaurados no Centro de Calcografia [23], processo este que ainda se encontra por esclarecer [24]. De 1969 data também um inventário da coleção de escultura em gesso [25]. As coleções começavam a ganhar uma nova dimensão que acabou por se tornar na sua maior fragilidade no contexto revolucionário de 1974.

Esse período foi muito tumultuoso na Faculdade. A existência de muitos testemunhos orais, que valia a pena documentar de uma maneira sistemática, abre caminho a uma investigação ainda por fazer. Várias são as histórias de obras roubadas e destruídas, incluindo a de um camião estacionado em frente ao edifício para onde iam sendo atiradas as mais emblemáticas através de uma janela (?). Ninguém se lembra de ter visto, mas apenas de ouvir contar, valendo estes testemunhos apenas como registo de memória.

Deste tempo, resta-nos uma pintura de Alves Cardoso, que foi vandalizada com protestos revolucionários. Esta obra foi recentemente restaurada com o apoio mecenático da Fundação Millennium BCP. Dado o seu valor documental, a opção de se manter o vandalismo foi unanime por parte de quem esteve envolvido no processo.

Ainda em 1974 é publicado um artigo referindo as condições deploráveis em que se encontrava o “património cultural” da Escola. Arrumadas em “esconsos”, as peças estavam expostas à humidade, à traça, aos ratos e ao lixo, tornando-se evidente a falta que um inventário e uma correta arrumação faziam para a sua preservação [26].

No ano seguinte, organiza-se uma exposição dedicada ao Desenho, que nos mostra a consciência existente na altura relativamente a este acervo [27]. Na introdução do seu catálogo encontramos fortemente vincada a atitude de “ostracismo” a que as coleções tinham sido votadas, não só pelas entidades oficiais, mas também pelas direções da própria Escola. Referiam-se os “saques” oficiais e impunha-se uma posição relativamente à importância deste património do ponto de vista da sua função didática. Era tempo de reivindicação: “Aqui se presta homenagem a homens e obras de outro tempo, na consciência do valor moral e cultural que implicam para nós outros, e também como advertência às actuais autoridades do País que parecem teimar em minimizar o peso real do nosso trabalho na sociedade portuguesa”.

Entretanto, continuavam a ser guardados trabalhos de alunos, não só as provas para a obtenção dos diplomas finais, mas também os trabalhos que os professores selecionavam para servir de exemplo. Os nossos acervos são muito ricos em obras datadas desta época, apesar das aparentes “depredações” a que o conjunto foi sendo sujeito.

Da década de oitenta, corre uma história sobre um Ministro que ficou espantado com o estado em que as pinturas se encontravam, ordenando a sua distribuição por diversas instituições como escolas e quarteis militares. Mais uma vez, esta informação merecia uma investigação mais aprofundada nos arquivos da Faculdade, que pudesse confirmar a sua verdadeira amplitude, bem como localizar onde se encontram estas pinturas atualmente.

Também desta década ficam memórias de inventários realizados por alunos [24].

Outros registos orais de antigos alunos contam-nos que encontram obras espalhadas por diferentes espaços da Universidade de Lisboa, como é o caso da Reitoria. Pelo que veremos em seguida, estas transferências devem datar de anos mais recentes.

No fim desta década, é organizada a exposição *A aula de desenho, Academias dos Séc. XIX e XX das Escolas de Belas Artes* [28], com peças de Lisboa e do Porto, na Galeria Municipal de Arte de Almada, cujo catálogo reflete a importância dada ao espólio apresentado no contexto da arte portuguesa.

A autonomia da Faculdade de Arquitetura, em 1979, também resultou na separação do acervo de desenho [24], mas não temos notícia que o mesmo tenha ocorrido com outras coleções.

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Em 1992 a Escola Superior de Belas-Artes foi integrada na Universidade de Lisboa, transformando-se na Faculdade de Belas-Artes.

Quatro anos mais tarde, é dado especial destaque à divulgação da coleção de escultura em gesso, numa exposição organizada no Pavilhão da Tapada da Ajuda, intitulada *Memórias em Gesso* [25]. Ali se apresentava a ideia de se constituir um "mini-Museu de Escultura Comparada", resultante do trabalho realizado por uma equipa formada por docentes e alunos da Faculdade com o objetivo de "recuperação, reordenamento e divulgação do Património Escultórico da Faculdade", com o apoio financeiro da Comissão de Coordenação da Região de Lisboa e Vale do Tejo [29]. No catálogo desta exposição de 1996 é relatada uma história curiosa, cuja documentação também seria muito interessante, sobre um pedido feito por um museu italiano para a realização de uma réplica de um dos modelos greco-romanos, cujo original se teria perdido na Segunda Grande Guerra [25].

O fim do século XX é marcado por mais uma grande exposição, realizada na Reitoria, *A permanência do corpo – Academias da Escola de Lisboa*, em que se expôs o "património plástico" da Universidade. No seu catálogo é referido o projeto dedicado à escultura, aconselhando-se a sua expansão para as áreas da pintura e do desenho [29].

Como vimos anteriormente, os cuidados com as coleções da Faculdade têm vindo a crescer paulatinamente, datando ainda da década de 1990 iniciativas de inventariação, conservação e proteção de alguns dos seus acervos, que já se encontram, em grande parte, acondicionados em boas condições para a sua preservação. Em 2009, foi criada a Reserva de Pintura, sendo equipada uma sala com o mobiliário adequado a este tipo de espaços, adquirido com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian.

O início da presente década foi marcado por uma nova exposição, patente na nossa galeria em 2010, com o objetivo de se apresentarem os trabalhos realizados no acervo de desenho, para o qual se tinha criado um Gabinete de Desenho [30], atualmente designado por Reserva de Desenho. Podemos também destacar as várias exposições que se têm realizando desde então, dedicadas à conservação e restauro das coleções e à sua divulgação pública [1].

A recolha de peças produzidas por alunos continuou a ser realizada, em determinadas alturas de modo mais sistemático, mas sempre com alguma cadência. Nos nossos acervos existem peças recentes, doadas por alunos, ou recolhidas nos corredores e salas quando abandonadas pelos seus autores, como já referimos. Existem também trabalhos de alunos que, entretanto, se tornaram professores e que os continuam a usar como exemplo de aprendizagem.

Desde 2013, encontra-se em desenvolvimento o projeto CAREFUL [31], dedicado à implementação de um plano de Conservação Preventiva para estes acervos, que já deu ori-

gem a outros projetos, como o *In Situ*, cujas propostas estão a ser implementadas [1].

As últimas duas décadas foram marcadas pela inventariação e pelo estudo sistemáticos de alguns dos acervos mais importantes. Este trabalho é, maioritariamente, o fruto do esforço de alunos que dedicaram, e continuam a dedicar, as suas dissertações de mestrado e teses de doutoramento ao assunto [1]. Neste período foram criados vários acervos oficiais (e oficiosos) na Faculdade: Pintura Antiga, Pintura Contemporânea, Cerâmica, Escultura, Medalhística (Volte-Face), Desenho Antigo, Desenho Contemporâneo, Gravura Antiga, Gravura Contemporânea, Fotografia e Mobiliário, sem esquecer o acervo Osteológico. Para além das exposições, a criação de um Museu Virtual, em 2011, também veio contribuir para a divulgação dos acervos ao público exterior.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A compreensão do percurso histórico da incorporação e dispersão destes acervos é essencial para se perceber a amplitude da sua importância na história das coleções públicas de Lisboa, estabelecendo mapeamentos que se consideram fundamentais para o início do estudo integrado deste conjunto. Com este artigo estabelecemos a existência de um *corpus* que merece um estudo aprofundado, estabelecendo-se uma interligação entre as diferentes contribuições, que em muito contribuirá para um melhor conhecimento das nossas coleções.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

[1] No âmbito do projeto FRANCIS, foi realizado um levantamento bibliográfico de teses de doutoramento, de dissertações de mestrado e de artigos que pode ser consultado em (https://drive.google.com/open?id=1yaDJET_6KHqmws_OqXyyqdpsKny9oN70), que serve de apoio à bibliografia que em seguida se apresenta.

[2] PEREIRA, Fernando António Baptista – *O Património artístico da Faculdade de Belas-Artes: o edifício e as suas memórias, as colecções, o arquivo, os legados, um projecto de museu*. Património da Universidade de Lisboa, Ciência e Arte, Tinta-da-China, 2011, pp. 157-172.

[3] *OBRAÇOM, Museu do Chiado: histórias vistas e contadas*. Instituto Português de Museus, Lisboa, 1995.

[4] CALADO, Margarida, – *O Convento de S. Francisco da Cidade*, FBAUL, Lisboa, 2000.

[5] BELO, Albertina Marques Pires – *Monumentalidade da Lisboa do Século XVIII. O Real Convento de São Francisco da cidade de Lisboa*. Revista Arquitectura Lusíada, nº 7, Universidade Lusíada Editora 2015, p. 109-119. In *http://hdl.handle.net/11067/3402.*

[6] AMARO, Clementino; LOURENÇO, Fernanda e RAMALHO, Maria – *As Intervenções Arqueológicas no Antigo Convento de S. Francisco da Cidade*. OBRAÇOM, Museu do Chiado: histórias vistas e contadas, Instituto Português de Museus, 1995, pp.37-42 e RAMALHO, Maria M. B. Magalhães e FOLGADO, Deolinda – *Cerâmica modelada ou o requinte à mesa do Convento de S. Francisco de Lisboa*. Atas do 3.º Encontro de Arqueologia Urbana, Câmara Municipal de Almada, 2002, pp. 247-268.

[7] TORRES, Joana Bento – *Quotidianos no Convento de São Francisco de Lisboa. Uma análise da cerâmica, faiança portuguesa e porcelana chinesa*. Dissertação de mestrado em Arqueologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2011.

[8] Direção-Geral do Património Cultural – MatrizNet. In *http://www.matriznet.dgpc.pt/*

[9] BARATA, Paulo J. S. – *Os Livros e o Liberalismo: da Livraria Conventual à Biblioteca Pública*. Ministério da Cultura – Biblioteca Nacional, Lisboa, 2003.

[10] XAVIER, Hugo - *O Marquês de Sousa Holstein e a formação da Galeria Nacional de Pintura da Academia de Belas Artes de Lisboa*. Tese de doutoramento em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2015.

[11] MARTINS, João – *Museu Nacional de Belas-Artes (1884-1911) – A "arqueologia" de um museu e a gestão de coleções*. Dissertação de mestrado em Património Cultural e Museologia, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2017.

[12] ARRUDA, Luísa, *A colecção de litografia da Academia de Belas-Artes de Lisboa e o ensino do Desenho*, Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX. As Academias de Belas-Artes do Rio

de Janeiro, de Lisboa e do Porto, 1816-1836: Ensino, Artistas, Mecenas e Coleções, Caleidoscópio, 2016, pp. 345-353.

[13] ALARCÃO, Jorge e DELGADO, Manuela, *Catálogo do Gabinete de Numismática e Antiguidades, 1.ª parte – Antiguidades ibéricas e romanas.* Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, 1969, p. 47

[14] ARAÚJO, Luís Manuel – *O Núcleo egípcio da colecção de antiguidades da Biblioteca Nacional*. Leituras: revista da Biblioteca Nacional, n.º 2, 1998, pp. 161-167.

[15] CRAVINHO, Graça – *A Coleção de glíptica da Biblioteca Nacional*. Leituras: revista da Biblioteca Nacional, n.º 2 1998, pp. 169-180.

[16] VALDEZ, José. J. d'Ascensão – *A coleção arqueológica da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Anais das Bibliotecas e Arquivos de Portugal, Vol. I, nº 2, Imprensa da Universidade de Coimbra, 1915, pp. 69-70.

[17] *Do Terreiro do Paço ao Campo Grande: 200 anos da Biblioteca Nacional*. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, 1997.

[18] VITERBO, Francisco Sousa – *L'enseignement des Beaux-Arts en Portugal: Instruction Publique en Portugal*. Exposition Universelle de 1900-Section Portugaise, Lisboa, 1900.

[19] ALVES, Alice Nogueira, FRANCO, Luís Lyster – *A coleção de pintura da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*. Adriano de Sousa Lopes - Conservação e restauro das obras académicas pertencentes ao espólio da FBAUL, CIEBA-FBAUL, Lisboa, 2018, pp. 15-18.

[20] SILVA, Luís Cristino – *A sede da Academia Nacional de Belas-Artes no vetusto edifício do antigo convento de S. Francisco da Cidade, Estudos e subsídios diversos*. Ministério da Educação Nacional, Lisboa, 1973.

[21] *Belas Artes da Academia. Uma colecção desconhecida.* Academia Nacional de Belas-Artes, Lisboa [DL2015].

[22] MARIZ, Vera – *A colecção de fotografia do Inventário Artístico de Portugal*. Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX. As Academias de Belas--Artes do Rio de Janeiro, de Lisboa e do Porto, 1816-1836: Ensino, Artistas, Mecenas e Coleções, Caleidoscópio, 2016, pp. 461-472.

[23] *Da vida da Escola*. Boletim da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, n.º 8, Ministério da Educação Nacional, Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, 1966, pp. 33-36.

[24] GUTERRES, Fernando – *Estudos de Arquitectura*. Boletim de 1974, Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, 1974, p. 28.

[25] *Memórias em gesso: exposição do acervo escultórico da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisbo*a, org. João Afra, José Miranda, José Fernandes Pereira, José Miranda e Maria João Delgado, Faculdade de Belas-Artes, Lisboa, 1996.

[26] *Exposição Desenhos dos Séculos XIX e XX*, org. Margarida Calado e Maria Calado, Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, 1975.

[27] FARIA, Alberto – *A colecção de desenho antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935). Tradição, formação e gosto*. Fim de Século, Lisboa, 2011.

[28] *A aula de desenho, Academias dos Séc. XIX e XX das Escolas de Belas Artes*, org. Rogério Ribeiro, Exposição na Galeria Municipal de Almada, Câmara Municipal de Almada, Almada, 1989.

[29] *A Permanência do Corpo – Academia da Escola de Lisboa, Exposição do Património Artístico da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa*, org. Maria João Gamito e Pedro Saraiva, Reitoria da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1999.

[30] *Desenho Antigo na Colecção da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*, org. Luísa Arruda e Alberto Faria, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2010.

[31] ALVES, Alice Nogueira; FRADE, Marta; ALCOBIA, Carlos - *A implementação de um plano de Conservação Preventiva para o acervo da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*. O Futuro dos Museus Universitários em perspectiva, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2014, pp. 37-45.

Hanna Levy e o estudo do patrimônio artístico no Brasil

ADRIANA SANAJOTTI NAKAMUTA

Doutora em Artes Visuais, área História e Teoria da Arte, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora do Mestrado Profissional em Patrimônio do Instituto do Patrimonio Histórico e Artístico Nacional e da Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro, Pesquisadora do Projeto Fortificações no Brasil da Fundação Cultural do Exército Brasil, Rio de Janeiro, Brasil, anakamuta@yahoo.com.br

RESUMO:

Hanna Levy, historiadora da arte alemã, esteve no Brasil e se integrou ao grupo de intelectuais modernistas à frente da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, SPHAN, atualmente IPHAN. Incumbida de "formar" os técnicos da instituição em História da Arte, além de cursos, ela também realizou pesquisas relativas ao patrimônio artístico móvel e integrado. Diante disso, apresentaremos as contribuições de Levy, especialmente sua bagagem teórica e conceitual, oriundas dos seus estudos em Paris, para a implementação de práticas e estudos para preservação do patrimônio artístico brasileiro nos anos de 1940.

PALAVRAS-CHAVE:

Hanna Levy; SPHAN; Brasil; Patrimônio Artístico; Teoria da Arte.

HANNA LEVY NO BRASIL E NO SPHAN

Irena Below[1] ao destacar a passagem de Levy pelo Brasil, relata que "aqui Hanna Levy encontrou seu novo local de trabalho: por três anos (1937-1940) ela trabalhou como professora de História da Arte nesta instituição, 'onde eu formava os funcionários públicos locais (História da Arte Geral, sem arte oriental)'. De 1940 a 1947, ela foi encarregada pela pesquisa desta instituição e publicou cinco importantes artigos na Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, também criada em 1937. Paralelo a essas atividades, Hanna Levy deu aulas, de 1938 a 1941, na Escola Livre de Estudos Superiores no Rio de Janeiro; de 1939 até 1947 organizou 'independente do Ministério da Educação os primeiros cursos noturnos de História da Arte públicos (eu mesmo ensinava)'. De 1946 até sua mudança para os Estados Unidos ela era ainda professora de Arte moderna e crítica de arte na Fundação Getúlio Vargas. Além disso, escreveu para revistas, para o Jornal do Brasil e textos para catálogos de exposição – entre outros, sobre a 'degenerada' arte alemã e sobre artistas no brasil como o paisagista Roberto Burle Marx e o escultor Bruno Giorgi".

A presença no Brasil da historiadora da arte judia-alemã Hanna Levy[2], por aproximadamente dez anos, entre 1937 e 1947 – conforme citação acima de Irene Below, estudiosa dedicada à biografia de Levy, a partir do próprio currículo da historiadora –, tem sido alvo de inúmeros estudos, especialmente os dedicados à arte colonial e às contribuições dela para a historiografia da arte no Brasil.

Se por um lado o estudo da historiografia da arte tem crescido nos últimos anos, por outro há visivelmente grandes lacunas e muitos questionamentos a serem colocados em pauta, como, por exemplo, a participação de mulheres historiadoras da arte na construção dessas narrativas relativas à produção artística brasileira e na preservação do patrimônio cultural[3]. Ainda que meus estudos não estejam centrados na perspectiva de gênero, cabe uma nota introdutória nesse texto por se tratar de uma mulher, historiadora da arte, no contexto de ações prioritariamente implementadas por homens e intelectuais à frente da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, SPHAN, atualmente o Instituto do Patrimônio Histórico e Artísitico Nacional, IPHAN.

Nascida no ano de 1912, na pequena cidade de *Osnabrück*, na Alemanha, Levy conclui seu doutorado em História da Arte pela Universidade de Paris, *Sorbonne*, em 1936, e logo após, emigrou para o Brasil, integrando-se ao SPHAN. Ali ela desenvolveu atividades enquanto professora e pesquisadora em História da Arte e "perita de arte" – uma espécie de atividade técnica realizada pelos técnicos do SPHAN para identificação de obras de arte com valor histórico e artístico, para fins de verificação de autoria, cuja finalidade era a comprovação de autenticidade para fins de proteção por meio do tombamento. Além disso, suas produções textuais mais consagradas são os artigos publicados na *Revista do SPHAN,* conhecida também por Revista do Patrimônio[4], nas edições dos anos de 1940 a 1945, sob os seguintes títulos: *Valor artístico e valor histórico: importante problema da história da arte* (Revista n. 04), *A propósito de três teorias sobre o Barroco* (Revista n. 05), *A pintura colonial no Rio de Janeiro: notas sobre suas fontes e alguns de seus aspectos* (Revista n. 06), *Modelos Europeus na Pintura Colonial* (Revista n. 08) e *Retratos Coloniais* (Revista n. 09). Esses artigos são bastante conhecidos e fazem parte de uma bibliografia fundamental para quem se dedica ao estudo da arte brasileira, sobretudo a colonial.

Sobre esses artigos, Mário Barata – museólogo, cientista social e historiador de arte brasileiro –, por exemplo, na ocasião do Seminário Nacional *O Estudo da História na Formação do Arquiteto*, realizado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), em 1994, destacou a importância dos textos da *Revista do SPHAN* que a FAU-USP estava reproduzindo em edições temáticas para vender aos seus alunos[5]. Segundo ele, "num dos de pintura, e não nos de arquitetura, entra um artigo de Hannah Levy que foi funcionária do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, muito conhecida de alguns entes presentes, inclusive de Fayga

Ostrower" (BARATA, p. 112)[6]. Mário afirmou ainda que quatro artigos dessa autora haviam sido reproduzidos nessa edição da USP e, "no caso do texto *As Três Teorias do Barroco,* havia toda uma tradição de ensino herdeira desse artigo" (BARATA, p. 112)[7]

Exemplo disso é o estudo de Guilherme Gomes Júnior, dedicado ao conceito de *Barroco* no pensamento sobre as Artes e Letras no Brasil, onde destacou que o "fim da década de 1930 viu acontecer uma alteração significativa no padrão do pensamento sobre a arte colonial brasileira" (GOMES JÚNIOR, p. 64)[8]. Ao classificar esse período como a "Vez dos Especialistas", o autor afirma que afirma que isso deveu-se, principalmente, à criação do SPHAN e ao seu papel desempenhado na realização de uma "espécie de trabalho base, no sentido de dar à reflexão sobre a arte brasileira uma maior consistência", ou seja, para o autor, "a maior parte dos artigos que começam a ser publicados nos primeiros números da revista do Serviço é coerente com essa nova mentalidade; são em geral monografias, de cunho mais descritivo, sobre monumentos artísticos e arquitetônicos que haviam sobrevivido desde a época colonial" (GOMES JÚNIOR, p. 64-65)[9], como, por exemplo, os esforços reflexivos empreendidos por Levy. Para Rodrigo Melo Franco de Andrade, a *Revista do Patrimônio*, publicada desde 1937, era parte integrante das atribuições do Serviço, pois se tratava de uma instituição com a finalidade eminentemente cultural. Os assuntos abordados nos primeiros anos relacionavam-se com as atividades em desenvolvimento no órgão e desempenharam um caráter legitimador de um conhecimento especializado que se constituía.

Uma das críticas feitas à época sobre a importância desse tipo de revista foi de que ela representava um novo gênero de literatura, pois frente à movimentação do início do século com o modernismo, os periódicos dessa fase difundiam principalmente os ideais da nova estética no campo das artes plásticas e da literatura, como, por exemplo, a Revista *Klaxon*, lançada na cidade de São Paulo, em 1922, com aspectos gráficos de origem futurista e sob a liderança de Mário de Andrade, a Revista *Estética*, fundada por Sérgio Buarque de Holanda e Prudente Morais Neto, no Rio de Janeiro entre setembro de 1924 a março 1925, a Revista *Novíssima***,** publicada em São Paulo e Rio de Janeiro, a Revista *Terra Roxa* e *Outras Terras*, publicada em São Paulo, entre outras.

Será, portanto, nos artigos de autoria de Hanna Levy publicados na *Revista do Patrimônio* que verificaremos sua contribuição teórica e conceitual ao estudo e à preservação do patrimônio artístico brasileiro quando de sua estada no País.

A preservação do patrimônio artístico

A criação oficial do SPHAN, em 1937, advém, portanto, do empenho de modernistas, da chamada "modernização" do país, do estabelecimento do Estado Novo e, sobretudo da promulgação do Decreto-lei nº. 25 de 30 de novembro de 1937, que definiu a constituição do patrimônio histórico e artístico nacional, bem como a sua forma de proteção por meio do tombamento.[10] Essa união foi uma peculiaridade da constituição do campo de práticas e reflexões acerca do patrimônio cultural no Brasil, ou seja, a associação de um projeto moderno ao estudo do passado. Aliás, a união e a organização desse projeto só foram possíveis a partir da nomeação de Gustavo Capanema para comandar o Ministério da Educação e Saúde (MES), homem politicamente forte no governo getulista.

A consolidação do SPHAN no MES deveu-se, fundamentalmente, à atuação do advogado Rodrigo Melo Franco de Andrade, a quem foi confiada a direção do SPHAN durante trinta anos, de 1937 a 1967, e às contribuições do escritor Mário de Andrade, integrante do grupo paulista, idealizador do anteprojeto e representante técnico da instituição em São Paulo, do arquiteto Lúcio Costa, principal autoridade técnica e chefe da Divisão de Estudos de Tombamentos (DET), de Carlos Drummond de Andrade, organizador do Arquivo e responsável pela Seção de História, e de outros intelectuais, como a historiadora da arte Hanna Levy.

Segundo Fonseca, o "tombamento surgia, assim, como uma fórmula realista de compro-

misso entre o direito individual à propriedade e a defesa do interesse público pela preservação dos valores culturais" (FONSECA, p. 105)[11]. Isso porque, deveu-se à Constituição Federal de 1934 a possibilidade de estabelecer limites ao direito de propriedade em detrimento do interesse público e da função social do bem. "O ato do tombamento, conforme previsto no Decreto-lei 25/37, caracteriza-se como ato administrativo (...). Sendo ato administrativo, é *mister* que tenha os pressupostos técnicos que constituirão sua motivação" (RABELLO, 64)[12], adverte a jurista Sonia Rabello, em sua obra dedicada ao estudo desse instrumento jurídico do Direito Administrativo no âmbito do Patrimônio. A "defesa de uma tradição para civilizar"[13] foi um dos argumentos utilizados por Rodrigo Melo Franco de Andrade em seus discursos relativos a criação do serviço do patrimônio. Nessas ocasiões seu objetivo era advertir que o Brasil só passaria a existir na medida em que possuísse um passado ou uma tradição, e esse passado valorizado teria essencialmente o papel de civilizador. Para ele, a apropriação do patrimônio histórico e artístico foi a solução encontrada de "apoderar-se" do passado. Os monumentos, sobretudo os relativos à arquitetura colonial brasileira, "signos visuais de uma condição civilizada e a materialização de valores permanentes de civilização", solidificaram essa concepção do patrimônio como formas visuais e culturais da memória e da identidade nacional tão almejada em fins dos anos 1930, no Brasil.

De todas as questões relevantes para compreensão dos processos que envolveram a redação do Decreto-lei 25/37, inclusive a sua aplicabilidade – isso se compararmos às tentativas de projetos de leis anteriores –, um ponto interessa-nos destacar em matéria de instrumentos jurídico: a ideia expressa de **Valor** que insere-se na conceituação (delimitação) do que deva ser o patrimônio, ou seja, nossa questão nessa seara está em observar que a norma prevê a proteção por meio do tombamento dos bens móveis e imóveis que seja de interesse público por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico (Cf. artigo 1º do Decreto-lei 25/1937).

Isso nos remeteu a uma das primeiras preocupações de Hanna Levy na redação de seus artigos para a *Revista* (1940), onde tratou da problemática do valor histórico e artístico em instituições de preservação como o SPHAN, demonstrando que esse tema estava no centro das discussões metodológicas mais recentes relativas ao campo da História da Arte. O que nos interessa assinalar com isso é que patrimônio, para fins de tombamento, é um bem (móvel ou imóvel) que tem **valor** (arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico). Portanto, cabe aqui pequenos questionamentos tais como: O que é valor? O que tem valor? Como identificar e justificar para fins de proteção para a Nação?

Se fizermos uma rápida consulta aos instrumentos de pesquisa da institutição, verificaremos que houve uma predominância de tombamento dos bens imóveis, em sua maioria constituída pelas edificações religiosas, depois civis e militares, predominantemente pelas construções do século XVIII[14] em relação aos bens móveis. Nesta categoria, onde se incluem objetos, pinturas, esculturas, mobiliário, entre outros, observamos que as atividades para proteção desse segmento do patrimônio não seguiu da mesma maneira, em termos quantitativos, e celeridade, como no caso dos bens imóveis, embora isso não tenha significado uma falta de interesse por parte do órgão.

Desde os primeiros documentos emitidos pela Instituição, tais como notícias e atividades a serem realizadas, vê-se registrado a importância desse segmento, ou seja, do patrimônio de valor artístico e/ou o patrimônio artístico. Exemplo disso deve-se à constatação de um "programa de preservação"[15], que se refere a um conjunto de atividades delimitadas com o objetivo de organizar a estrutura e o funcionamento do órgão para que as iniciativas propostas nesse programa se efetivassem em uma rotina prática de preservação do patrimônio histórico e artístico nacional. No que concerne ao nosso interesse, os bens móveis, onde se incluem os objetos das produções artísticas cujas reflexões e ações se fizeram necessárias no SPHAN desde os primeiros anos de sua criação, identificamos as seguintes ações: 1. Proceder ao inventário geral e sistemático dos

bens de interesse histórico e artístico para servir de base para o tombamento; 2. Auxílio aos museus nacionais bem como a organização dos novos; 3. Trabalhos de reparação, conservação e restauração; 4. Conservação dos manuscritos; 5. Publicações; 6. Realização de Exposições; 7. Articulação das Pesquisas; 8. Organização de uma biblioteca especializada.

Especialmente sobre os tombamentos, verificou-se que a necessidade de uma melhor definição de como se daria na prática, isso em matéria de identificação e conhecimento do que se tinha no país, e da necessidade de especialistas para essa área, restringiu (quantitativamente) essa ação em matéria de proteção legal – o tombamento. Em números, a título de exemplo, verificamos que em 1938 foram tombados 145 bens imóveis e somente 8 bens móveis e acervos e coleções[16]. Desses números importa destacar que dos bens imóveis, aproximadamente 90% referem-se à arquitetura religiosa, cujo tombamento recaiu nesse momento somente ao edifício. Isso porque o entendimento do efeito do tombamento aos bens móveis e integrados desses bens só ocorreu de fato em 1985, com uma decisão do Conselho Consultivo do IPHAN[17] que considerou a extensão do tombamento desses bens aos seus acervos.

Sobre a questão dos inventários, verificamos a preocupação recorrente em "organizar um trabalho sistemático no sentido de inventariar e assegurar a conservação de manuscritos de interesse histórico, recolhidos a arquivos particulares, a cartórios do interior do país e a arquivos eclesiásticos ou de ordens terceiras e irmandades"; de "identificar os colecionadores de objetos de arte"[18] como, por exemplo, as iniciativas de Godofredo Filho, em Salvador, e de Luís Saia com o levantamento fotográfico de algumas coleções particulares do Rio e São Paulo, onde ele inventariou mais de 6.000 (seis mil) peças de coleções paulistanas. O objetivo principal dos inventários desses objetos era obstruir a exportação ilícita de obras de arte e artesanatos produzidos no Brasil e fomentar e inscrição voluntária ou compulsória desse patrimônio, sem ônus, gerando, com isso a obrigatoriedade de se apresentar esse certificado em qualquer venda ou transmissão de propriedade efetuada no país, mesmo herança e legado.

Ao analisarmos esse conjunto de iniciativas relativas aos bens móveis, que por sua vez tratam de obras de arte, objetos artísticos e mobiliários que foram alvo de reflexões no âmbito da historiografia da arte no Brasil, podemos concluir que nos primeiros anos do órgão, as principais medidas adotadas para a preservação desse segmento do patrimônio foram: o reconhecimento da instituição museológica como local específico para preservação dos bens móveis; a aplicação do tombamento sobre esses bens ameaçados cuja finalidade foi impedir a dispersão ou a destituição através do comércio desse tipo de bens, como, por exemplo, impedir que coleções existentes em espólios de herança fossem leiloadas e vendidas para outros particulares, em especial no comércio de obras de artes, pois se buscava também com o tombamento habilitar o SPHAN ao direito de preferência na compra desses objetos, conforme previa o artigo 22 do Decreto-lei 25/1937[19]; e a aquisição de bens imóveis e móveis por parte do Estado, partir da década de 40, beneficiando a institucionalização de museus regionais e casas históricas pelo SPHAN. Em resumo, a proteção legal por meio do tombamento era acionada para manter a integridade/unidade de obras em conjunto e o museu, por sua vez, uma forma de preservação dos acervos e de fomento ao uso do bem imóvel tombado e restaurado.

Nesse conjunto de atividades, técnicos e intelectuais envolvidos na criação do SPHAN e na organização de suas ações, verificamos que Hanna Levy realizou inúmeras atividades durante a sua estada no Brasil, divididas entre as experiências de pesquisa, a prática docente e o exercício de crítica da arte. Dessas atividades, o SPHAN foi o seu local de trabalho logo quando chegou ao Brasil e, a partir dele, verificamos que ela ampliou os seus contatos e "replicou" a sua principal atividade, a de professora de História da Arte. O primeiro curso que ela ministrou teve duração de aproximadamente dois anos, com longas exposições sobre os diversos períodos da História da Arte Geral e os principais pontos da recente historiografia da arte feita por Lionello Venturi, que ela

traduziu e apresentou-o aos técnicos/alunos do SPHAN. Após essa primeira experiência docente, ela deu continuidade a essa atividade só que agora para os artistas do Grupo Guignard, em 1943, e para os alunos do curso de Desenho de Propaganda e de Artes Gráficas da Fundação Getúlio Vargas, FGV, em 1946.

Tendo feito seus primeiros contatos de trabalho no SPHAN a partir do seu curso, Levy foi contratada para realizar pesquisa em história da arte, uma espécie de "colaboradora", sendo remunerada permanentemente para a participação nas atividades técnicas e de pesquisa que se iniciam no órgão. É nesse momento que verificamos a sua atividade de perita de arte, por meio de uma correspondência técnica trocada entre ela e o Sr. Collins, que solicitava a verificação de autoria das obras que ele havia enviado a Rodrigo Melo Franco de Andrade, por meio de fotografias. Outra atividade técnica solicitada pelo diretor do SPHAN foi a realização de inventário e estudo de imagens de valor histórico e artístico existentes nas igrejas do Distrito Federal, para fins de tombamento[20]. Contudo, será nos esforços reflexivos de cunho teórico e metodológico, baseados na sua formação em História da Arte em Munique e em Paris, que Levy nos apresentará de maneira clara e consistente a importância da História da Arte no estabelecimento de práticas de pesquisa e de intervenções relacionadas à preservação do patrimônio artístico, constituindo, portanto, nossa principal fonte de análise historiográfica e de sua contribuição ao SPHAN.

Analisando seus artigos, verificamos a sua postura teórica e metodológica diante do estudo da produção artística brasileira naquele contexto e, ainda, observamos os seguintes pontos. O primeiro, "Valor artístico e valor histórico: importante problema da história da arte", refere-se à problemática da distinção dos valores relativos à obra de arte. Levy traz em seu primeiro texto as discussões mais recentes que estavam ocorrendo em matéria de teoria, história, arte e ciência, uma vez que a necessidade de uma solução científica para o estudo da arte estava no centro das discussões metodológicas da História da Arte. É por esse caminho que ela vai apresentar as estreitas relações entre História da Arte e Patrimônio, ou preservação, tendo em vista que em ambos os casos a base da discussão era a necessidade de se estabelecer um ajuizamento crítico de valor histórico, artístico e documental.

Nesse estudo, observamos a sua orientação teórica e metodológica, decorrente dos estudos que ela desenvolveu na Europa, especialmente em seu doutoramento, pois nos apresenta uma significativa contribuição teórica para a história da arte brasileira que se desejava fazer nesse momento. Reconhecemos nesse primeiro estudo a sua postura teórica diante dos problemas práticos que o patrimônio havia de enfrentar: selecionar os bens de valor para proteção e o estabelecimento de critérios para realização de intervenções. Em síntese, observamos que o estabelecimento conceitual dos valores histórico, artístico e documental que ela faz tem por objetivo subsidiar ações práticas de preservação que estavam em curso no SPHAN, como, por exemplo, o tombamento de bens móveis e as restaurações.

Segundo Mário Barata, embora Levy nesse artigo não tenha situado "para o homem de língua alemã quem é Alois Riegl", quando ela conclui dizendo que "valor histórico e o valor artístico não constituem, na historia concreta, valores absolutos, mas sim relativos, ela estava se aproximando de Riegl, embora ela não fizesse como Riegl, uma taxativa diferenciação do que num monumento é valor artístico ou é valor histórico". E afirma ainda que a grande contribuição que ela trazia, não estava em Alois Riegl nem em Heinrich Wölfflin – autor este que ela utiliza como referencial teórico em outros textos –, somente estava na obra de Hanna Levy, "que era também um espírito criador, não só uma estudante", ou seja, para Barata ela criou nesse artigo para o Patrimônio a ideia de valor documentário, ou seja, "o monumento como valor documentário". Além disso, há também o mérito da historiadora trazer os autores Max Raphael, Lionello Venturi e Henri Foccillon para tratar da questão do juízo de valor na obra de arte, considerando, sobretudo a importância de Foccillon no "problema da definição do valor histórico como valor fundamental dentro da obra de arte, dentro do desenvolvimento da arte" (BARATA, p. 113)[21].

A sua segunda contribuição, "A propósito de três teorias sobre o Barroco" também de natureza teórica, trata-se de um estudo sobre as teorias do Barroco, uma vez que, segundo ela, "nas últimas décadas do século XIX, os debates sobre esse estilo passaram a ocupar um lugar importante nas discussões dos historiadores e teóricos da arte"[22]. A partir da apresentação das teorias, ela elegeu três autores representantes de escolas distintas para tratar desse tema, selecionados em função da importância que eles adquiriram sobre a matéria na historiografia da arte e por terem feito parte da formação da própria Hanna Levy. São eles: Heinrich Wölfflin, Max Dvorak e Leo Balet.

A autora vai apresentar assertivamente os pontos principais de cada uma dessas abordagens, porém verificando as suas "lacunas" em relação à aplicabilidade dessas teorias à realidade brasileira, ou melhor, a arte barroca no Brasil. Esse é o texto que Mário Barata afirma ter formado "uma geração de estudioso da arte" (BARATA, p. 113) [23]. Compreendemos essa questão na medida em que esse tema ganhou um importante espaço no estudo da arte colonial brasileira, mas também que seu esforço foi de implantar um quadro teórico, ainda que sucinto, que pudesse subsidiar os estudos dessa temática no âmbito do Patrimonio. Em síntese, entendemos que o propósito desse trabalho foi estabelecer teorias que possibilitasse a fundamentação do valor (histórico e artístico) das obras de um determinado estilo e período, especialmente a produção artística dos séculos XVII e XVIII no Brasil, para fins de preservação.

Já os outros três artigos, intitulados de "A pintura colonial no Rio de Janeiro: notas sobre suas fontes e alguns de seus aspectos", "Modelos Europeus na Pintura Colonial" e "Retratos Coloniais" notadamente dedicados à pintura colonial, representam os esforços da historiadora da arte na aplicação do seu conhecimento teórico no estudo da produção artística no Brasil. Coerentemente como ela já havia feito, Levy se deteve na problematização dos métodos e fontes para o estudo de pinturas, tais como as localizadas na Santa Casa de Misericórdia (Rio de Janeiro/RJ), igreja de Nossa Senhora do Rosário e S. Benedito (Rio de Janeiro/RJ), mosteiro de São Bento (Rio de Janeiro/RJ), convento de Santa Teresa do Desterro (Rio de Janeiro/RJ), igreja de São Francisco de Paula (Rio de Janeiro/RJ), igreja da Ordem Terceira de São Francisco (Salvador/BA), igreja da Misericórdia (Salvador/BA), igreja do Convento da Luz (São Paulo/SP) e colégio São Luís (São Paulo/SP).

A partir disso ela estabeleceu orientações metodológicas para o levantamento de fontes textuais e visuais, justificadas por ela em virtude da natureza do trabalho dos historiadores da arte. São esses estudos que evidenciam claramente toda sua postura enquanto pesquisadora e conhecedora dos diversos métodos e teorias que estiveram na base da formação da História da Arte enquanto um campo de conhecimento, especialmente na Alemanha. Em outras palavras, verificamos seu papel de pesquisadora uma vez que seu esforço foi indicar os caminhos possíveis e necessários para o trabalho de um historiador da arte, cujo principal objetivo deva ser de chegar à compreensão da intenção artística.

Nesses três últimos estudos aplicados à arte brasileira, vimos que a "bagagem" trazida por Hanna Levy orientou os exercícios reflexivos que estavam alinhados aos propósitos do SPHAN, como, por exemplo, o estudo do barroco e o levantamento de documentos textuais de arquivos para verificação da autenticidade e autoria de obras de arte. Em contrapartida, sua experiência em Munique e na França, estimulou também a sua reflexão crítica em relação à arte do seu tempo, como feito por um dos seus professores, Max Raphael, que estudou a arte antiga e a arte de Picasso, e Levy, por sua vez, a arte colonial e a arte de Portinari e Burle Marx.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Hanna Levy, apesar de ter tido inúmeras experiências de trabalho no Brasil, certamente foi o Patrimônio, mais especificamente o SPHAN, e as suas publicações que fez na Revista, que a tornaram uma historiadora da arte muito lida em matéria de estudo da arte colonial brasileira e das fontes e métodos para estudo do patrimônio artístico. Se por um lado seus artigos são bastante conhecidos, sua

vida no Brasil e, mais especificamente sua passagem pelo órgão federal ainda figurava tema com inúmeras lacunas e imprecisões, fato esse que justificou e motivou o desenvolvimento da minha tese de doutorado.

Outro ponto que merece destaque em relação à contribuição de Levy deve-se à "inserção", por intermédio dela, da obra de Heirinch Wölfflin no Brasil, haja vista os estudos em desenvolvimento pelas universidades de Toronto e Zurique[24] sobre a "global recepção" de Wolfflin, considerando as inúmeras traduções de sua obra sobre os conceitos fundamentais da história da arte.

Foi, sem dúvida, através da sua base historiográfica da arte – a dos países germânicos – que Hanna Levy tornou o SPHAN o seu primeiro e principal local de trabalho, já que a partir dele é que ela estabeleceu os outros contatos na cidade do Rio de Janeiro, no Brasil. Deve-se a essa formação, constituída pelo estudo da estética, centrada no pensamento aplicado à arte, que ela adquiriu através da verificação da base teórica que deu origem aos conceitos fundamentais Wölfflin – tema do seu doutoramento –, também, em igual medida, pela produção dos historiadores da arte, em especial aos ligados à Escola de Viena, que "obedecendo a uma vontade pragmática, se empenham em estabelecer a biografia dos artistas, em atribuir e inventariar as obras, datá-las com base em indícios externos e internos, para situá-las na evolução dos estilos"[25], como Dvorak, Riegl, Wölfflin, Tietze. Esse deslocamento do centro do pensamento aplicado à arte, ocorrido a partir do século XVIII na Alemanha, e que Levy tinha grande conhecimento, fez o SPHAN estar para ela na medida em que o interesse do órgão estava direcionado à constituição de uma historiografia que apresentasse a "evolução das artes plásticas no Brasil", através dos estudos de suas obras de artes e dos seus monumentos para fins de proteção e/ou alinhados ao seu programa de preservação.

1 BELOW, Irene – *Hanna Deinhards Wissenschaftskritik, Kunstsoziologie und Kunstvermittlung*. Vortrag auf der Tagung, Künstlerinnen und Kunstwissenschaftlerinnen in Exil, Staatliche Galerie Moritzburg Halle, 27-29.10.2000, acesso em 15.06.2006 – tradução Bettina Zellner Grieco.

2 Parte dessas contribuições se deve aos estudos que venho desenvolvendo desde 2007 sobre a historiadora da arte alemã até os dias atuais, onde se inclui a minha tese de doutorado, defendida em abril de 2016 no PPGAV/EBA/UFRJ, sob o título "Hanna Levy no Brasil. História, Teoria e Crítica de Arte no Patrimônio (1937-1947)" e o projeto de pós-doutorado recém-concluído no âmbito do Programa Nacional de Pós-Doutorado Junior do CNPq também no PPGAV/EBA/UFRJ.

3 Isso em relação à participação das mulheres na elaboração e implementação de políticas públicas de preservação do patrimônio cultural no Brasil.

4 Em função das mudanças de nomenclatura do órgão, utilizaremos a expressão *Revista do Patrimônio* para designar a revista publicada pela instituição desde 1937.

5 Trata-se das publicações intituladas *Textos Escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional,* publicados pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), divididas em temas, tais como: Arquitetura Civil I e II, Arquitetura Religiosa, Pintura, entre outros.

6 BARATA, Mário – Valor Artístico Valor Histórico Valor Monumental. *Revista Pós*, número Especial. Anais do Seminário "O Estudo da História na Formação do Arquiteto". São Paulo: Edição FAUUSP com apoio da FAPESP, 1994, p. 112.

7 Idem.

8 GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões – *Palavra Peregrina. O Barroco e o Pensamento sobre as Artes e Letras no Brasil.* São Paulo: Editoria da Universidade de São Paulo, 1998 (Ensaios de Cultura; 16), p. 64.

9 Idem, p. 64-65.

10 Particularmente conforme disposto no Capítulo I, "DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL", Artigo 1º que define que "cons-

titui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico", § 1º "Os bens a que se refere o presente artigo só serão considerados parte integrante do patrimônio histórico o artístico nacional, depois de inscritos separada ou agrupadamente num dos quatro Livros do Tombo, de que trata o art. 4º desta lei" e § 2º "Equiparam-se aos bens a que se refere o presente artigo e são também sujeitos a tombamento os monumentos naturais, bem como os sítios e paisagens que importe conservar e proteger pela feição notável com que tenham sido dotados pela natureza ou agenciados pela indústria humana" (BRASIL, 1937)

11 FONSECA, Maria Cecília Londres – *O Patrimônio em Processo. Trajetória da política federal de preservação no Brasil*. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; MinC – Iphan, 2005, p. 105.

12 RABELLO, Sonia – *O Estado na preservação dos bens culturais. O Tombamento*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2009, p. 64.

13 ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de – *Rodrigo e seus tempos*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1986

14 cf. Chuva 2005, Santos 1992, Rubino 1991 e Fonseca 2005.

15 Estamos compartilhando da definição feita por Rabello (2009, p. 19) sobre preservação e tombamento. Para ela "comumente, costuma-se entender e usar como se sinônimos fossem os conceitos de preservação e de tombamento. É importante, porém distingui-los, já que diferem quanto aos seus efeitos no mundo jurídico, mormente para apreensão mais rigorosa do que seja o ato de tombamento. Preservação é o conceito genérico. Nele podemos compreender toda e qualquer ação do Estado que vise conservar a memória de fatos ou valores culturais de uma Nação".

16 Atualmente temos 29 tombamentos de *Acervos e Coleções*, sendo 07 relativos às *Coleções Arqueológicas* e 22 de *Coleções de Arte, Documentação, Objetos* e etc. Também temos tombado 55 *Bens Móveis e Integrados*.

17 Trata-se da decisão do Conselho Consultivo do IPHAN tomada na 116ª reunião, realizada em 13 de agosto de 1985, onde se decidiu estender os efeitos do tombamento aos bens móveis e integrados das edificações religiosas tombadas.

18 ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de – *Rodrigo e seus tempos*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

19 Destaca-se que em 2015 o Artigo 22 do Decreto-Lei n. 25/197, que trata do *Direito de Preferência* foi revogado por meio da Lei n. 13.105, de 16 de março, que trata do Código de Processo Civil.

20 Não identificamos informações sobre a realização desse inventário.

21 BARATA, Mário. Valor Artístico Valor Histórico Valor Monumental. *Revista Pós*, número Especial. Anais do Seminário "O Estudo da História na Formação do Arquiteto". São Paulo: Edição FAUUSP com apoio da FAPESP, 1994, p. p. 113.

22 LEVY, Hanna – *A propósito de três teorias sobre o Barroco*. Rio de Janeiro: SPHAN, 1941, p. 259.

23 BARATA, Mário – Valor Artístico Valor Histórico Valor Monumental. *Revista Pós*, número Especial. Anais do Seminário "O Estudo da História na Formação do Arquiteto". São Paulo: Edição FAUUSP com apoio da FAPESP, 1994, p. p. 113.

24 Outras informações consultar http://thewolfflinproject.utoronto.ca/global-reception/

25 BAZIN, Germain – *História da História da Arte*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1989, p. 127.

Arquitetura e Medicina Tropical: o polo da Junqueira – ecos de um património artístico integrado

ANA MEHNERT PASCOAL

Bolseira de Investigação, Investigadora colaboradora do ARTIS - Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, anapascoal@campus.ul.pt

MARIA JOÃO NETO

Professora Associada com Agregação, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Investigadora Integrada do ARTIS - Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, mjneto@letras.ulisboa.pt

CLARA MOURA SOARES

Professora Auxiliar, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Investigadora Integrada do ARTIS - Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, claramourasoares@letras.ulisboa.pt

RESUMO:

O presente texto analisa os edifícios do Hospital do Ultramar e do Instituto de Medicina Tropical, à Junqueira, em Lisboa, através de uma perspetiva integrada, incluindo os programas artísticos aplicados. Concebidos no âmbito de uma agenda política específica, ao serviço dos ditames coloniais do Estado Novo português, reflete-se acerca da sua permanência e das possibilidades de valorização deste património, que se mantém atualmente em funções.

ABSTRACT:

This paper analyses the buildings of the Hospital do Ultramar (Colonial Hospital) and the Instituto de Medicina Tropical (Institute of Tropical Medicine), at Junqueira, in Lisbon, including the integrated artistic programmes. The buildings were planned according to a specific political agenda at the service of the Portuguese Estado Novo's colonial dictates. A reflection upon their permanence and on the possibilities of valuing this heritage, which is still in use today, is made.

PALAVRAS-CHAVE:

Hospital; Investigação; Medicina Tropical; Património.

INTRODUÇÃO

Na viragem para o século XX, num clima de necessidade de afirmação da posição de Portugal no cenário internacional de manutenção dos territórios ultramarinos, discute-se a criação de um hospital especializado em Lisboa para receber funcionários e militares dependentes da Direção Geral do Ultramar. Concomitantemente aos exemplos estrangeiros, impõe-se a implementação de uma estrutura dedicada ao ensino e à investigação das doenças dos climas tropicais. Portugal concorreu como um dos pioneiros no âmbito da institucionalização da medicina tropical na Europa (RIBEIRO[1], AMARAL[2]). A Carta de Lei de 24.05.1902 estabelece o Hospital Colonial, junto do qual se organiza o ensino da medicina tropical.

O Hospital foi de imediato instalado no edifício da antiga Cordoaria Nacional, à Junqueira. A partir de 1904, a Escola de Medicina Tropical ocupou também parte deste edifício. Embora se considerasse, desde início, como localização provisória, ambos aí permaneceram longos anos. Apesar de independentes no seu funcionamento, mantinham ligações: o Hospital servia como extensão do ensino ministrado na Escola, e beneficiava da investigação nela realizada, numa interação entre pesquisa e prática médica pioneira entre nós.

A reorganização de 1920 (Decreto n.º 7096, 06.11.1920) não efetivou a obtenção de novos edifícios, adequados às suas funções. Caberia ao regime do Estado Novo, através da ação conjunta dos Ministérios do Ultramar e das Obras Públicas, a construção de novos edifícios, independentes, para os entretanto renomeados Hospital do Ultramar (HU, 1948) e Instituto de Medicina Tropical (IMT, 1935).

DA CORDOARIA PARA OS NOVOS EDIFÍCIOS

Tanto o Hospital como o Instituto receberiam instalações próprias na década de 1950, num momento em que Portugal procurava manter uma imagem digna ao fazer subsistir o seu "Império Colonial", enquanto recebia duras críticas, por parte da Organização Mundial de Saúde, face «à desarticulação sentida entre os sectores da Saúde, Assistência e Previdência»[1]. Salazar iria ceder à criação do Ministério da Saúde e Assistência em 1958.

Inicialmente dedicado sobretudo ao tratamento de doentes militares e civis dependentes da Direção Geral do Ultramar, com enfoque nas patologias tropicais, o HU viria, com o passar dos anos, a alargar a sua atuação a outros casos, mais comuns no território metropolitano, atendendo ao aumento do número de beneficiários. Tendo saído da Cordoaria após a aquisição de terrenos nas imediações, na Quinta do Saldanha (1919), ocupou parte do Palácio da Ega[2] e, a partir de 1925, o Pavilhão de Macau, propositadamente construído para o internamento, a expensas dessa província ultramarina. Reestruturado no quadro da reorganização dos serviços de saúde do Império Colonial Português (Decreto n.º 34417, 21.02.1945; Decreto nº 35913, 23.10.1946), assistia-se a um aumento dos internamentos. A imperiosa modernização dos equipamentos e a necessidade de incluir serviços de cirurgia, radiologia e laboratórios de análises, ditaram a urgência de novas instalações hospitalares.

O Governo assume a concretização do empreendimento, com importância no contexto da rede hospitalar que se procurara estabelecer no país (Decreto n.º 36600, 22.11.1947) e no âmbito mais alargado da política ultramarina. Neste período, arrancava também a construção dos imponentes Hospitais Escolares de Lisboa e Porto (inaugurados, respectivamente, em 1953 e 1959), com avultado investimento estatal.

A recente Comissão de Construções Hospitalares (CCH/MOP) é encarregada do projeto, em 1948. O projeto arquitectónico dos edifícios, segundo programa estabelecido pela Direção do HU, coube a Artur Evaristo Bentes, arquiteto da CCH[3]. O arquitecto planeia um conjunto de edifícios individuais, dos quais alguns não seriam concretizados (caso do Biotério). A partir de 1953, inauguram-se sucessivamente o Pavilhão para Infectocontagiosos (com internamento separado por sexos), o Pavilhão de Medicina e Cirurgia, o Pavilhão de Física-Médica e Isótopos Radioativos, a capela e o Prossectorado de Anatomia Patológica.

O Pavilhão de Medicina e Cirurgia, peça central do complexo, foi organizado funcionalmente em três pavimentos, comportando serviços como banco, consultas externas, radioscopia, fisioterapia e unidades de internamento de diferentes categorias, e equipamento técnico adquirido a firmas especializadas.

O inovador Pavilhão de Física Médica foi estudado com a colaboração de peritos do inglês *Atomic Energy Research Establishment*[4], dedicado ao tratamento de doentes e à investigação científica. Atendendo aos critérios de segurança e de higiene vigentes, foi dotado de câmaras de descontaminação e de cofre blindado para armazenamento dos isótopos radioativos.

A crescente afluência ao hospital na década de 1960 atesta a falta de capacidade para internamento. O estudo de ampliação foi acometido ao arquiteto Lucínio Cruz[5]. A solução mais viável, num contexto de contendas ministeriais pela expropriação de terrenos, consistiu na ampliação em altura do Pavilhão de Medicina e Cirurgia. Previa-se dotar o hospital de mais 200 camas e incrementar as áreas de consultas externas, laboratórios de análises, radioterapias, enfermarias, maternidade e quartos particulares. O corpo clínico interveio na remodelação de serviços e espaços propostos, bem como no apetrechamento e na seleção de equipamentos. O funcionamento ininterrupto dos espaços pré-existentes, por forma a não perturbar os doentes, foi difícil. A obra obrigou, por exemplo, a alterar a configuração da entrada principal. O edifício ampliado, com oito pavimentos, entrou em funcionamento em 1975, altura em que o complexo recebeu a designação de Hospital Egas Moniz (Portaria n.º 623/74).

Fig. 1 – Maqueta do projeto de remodelação e ampliação do Hospital do Ultramar, 1967, arq. Lucínio Cruz. Fotografia de autor desconhecido. AHU, IPAD: MU/DGOPC/DSUH-09273.

A reformulação da Escola de Medicina Tropical como Instituto previa a construção de um edifício próprio (Lei n.º 1920, 29.05.1935). Porém, e apesar de insistências pela Direção[6], o IMT permaneceria na Cordoaria nas décadas seguintes. Antes de se transferir para o novo edifício, viu as suas instalações serem reformuladas em 1940 (projeto de Luís Benavente, DGEMN[7]), rapidamente sobrelotadas devido à crescente afluência aos cursos de Medicina Tropical. Os estudos iniciados pelo arquiteto Paulo Cunha, em 1943, para um pavilhão de preparação de soros e vacinas, seriam abandonados aquando da sua deslocação para a Guiné. Na sequência, Porfírio Pardal Monteiro elaborou um ante-projecto, criticado e sem efetivação[8].

A concretização do novo edifício foi colocada em marcha pelo Ministro das Colónias, Marcelo Caetano. Entendeu a necessidade de integrar o projeto sob alçada da sua pasta, aproveitando o recém-criado Gabinete de Urbanização Colonial (GUC). O projeto arquitetónico, elaborado no seio de uma comissão integrando o Professor João Fraga de Azevedo e o engenheiro Rogério Cavaca, foi atribuído a Lucínio Cruz, autor, entre outros, de edifícios universitários em Coimbra, do Cinema Roma em Lisboa[9], e de um conjunto de hospitais nas províncias ultramarinas[10].

A localização definitiva criou algumas querelas entre os organismos que ocupavam os terrenos adjacentes ao HU. A implantação do edifício na encosta, com localização do Liceu D. João de Castro na face posterior, foi estudada por Luís Cristino da Silva no plano do arranjo urbanístico da zona[11].

A construção iniciou-se em 1956, sob orientação da Delegação das Novas Instalações para os Serviços Públicos (DNISP), que trabalhou em conjunto com o então renomeado Gabinete de Urbanização do Ultramar[12]. O IMT foi inaugurado em 1958.

Atendendo ao programa, estabelecido em colaboração com o Conselho Escolar, o novo edifício comportava zonas separadas para ensino e investigação, com biblioteca e museu pedagógico, secção de produção de soros e vacinas, consultas médicas e educação sanitária para civis. Composto por um corpo alongado, com volume saliente destinado aos anfiteatros, recebeu gabinetes e laboratórios específicos. Em termos estéticos, aproxima-se do edifício do Laboratório Nacional de Engenharia Civil (arq. Porfírio Pardal Monteiro, 1952). O mobiliário foi desenhado pelo arquiteto José Luís Amorim, que também estudou os edifícios complementares, como o posto meteorológico e instalações para animais[13].

Fig. 2 – Edifício do Instituto de Medicina Tropical, c. 1958, arq. Lucínio Cruz. Fotografia da Col. Estúdio Mário Novais [CFT003.23873]. FCG – Biblioteca de Arte e Arquivos.

A decoração artística dos edifícios

Ambos os equipamentos foram dotados de decoração artística, planeada como parte integrante dos espaços e dedicando-se a nobilitá-los. Esta prática de complemento da arquitetura, num sentido de obra de arte total, era comum nas encomendas do regime, onde a iconografia da decoração sublinhava a mensagem que se pretendia propagar.

No caso do Hospital, os pavilhões para Infectocontagiosos e de Física Médica receberam baixos-relevos como decoração exterior. Por intermédio de Artur Bentes, Leopoldo de Almeida apresentou, em 1952, uma proposta para três peças, subordinadas à temática da assistência médica no Ultramar – duas em bronze e uma em pedra[1]4. No pavilhão para Infectocontagiosos seria colocado, na fachada, um baixo-relevo de sua autoria representando a Maternidade: uma figura feminina que, sob o seu manto, acolhe quatro crianças desnudas de diferentes raças[15]. O pavilhão de Física Médica exibe uma peça escultórica atribuída a Joaquim Correia, que integra um médico perante uma figura feminina reclinada, acompanhado de alguns instrumentos.

Para a capela, dedicada a São João de Brito, santo missionário português cujos milagres se ligam à cura de doenças, canonizado em 1947, foram apresentadas propostas pelos escultores Euclides Vaz e Joaquim Correia em 1955, também a convite do arquiteto[16]. Vaz idealizou a decoração do arco triunfal com esgrafitos representando motivos litúrgicos e os quatro evangelistas, e o vitral inspirado na vida do mártir jesuíta. Correia propôs um crucifixo e uma imagem do orago. A capela integraria ainda uma tela retratando São João de Brito pintada por Pedro Cruz.

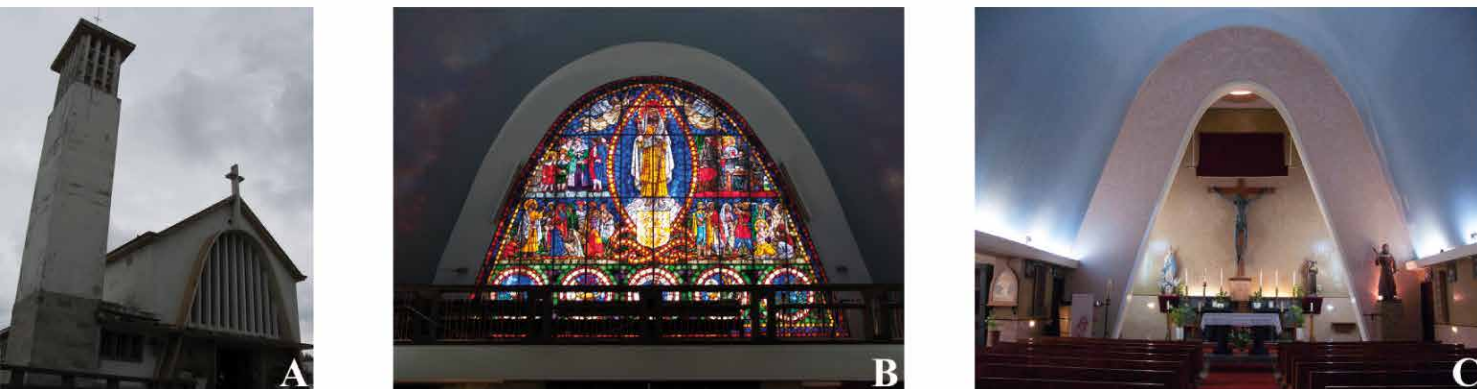



Fig. 3 – A) Capela de São João de Brito, arq. Artur Bentes, 1956. B) Vitral, Euclides Vaz. C) Pormenor do interior, com esgrafitos de Euclidez Vaz e crucifixo de Joaquim Correia. Fotografias de Ana Mehnert Pascoal, 2018.

Na memória descritiva do projeto de ampliação da década de 1960, Lucínio Cruz refere a inclusão de motivos decorativos, «para suavizar toda a sua austeridade [...] que se pode traduzir por um baixo relevo situado à direita da entrada principal dos serviços administrativos [...] e ainda no "hall" de entrada em painel cerâmico ou em azulejo policromado»[17]. Da primeira peça não se encontrou registo. No átrio de entrada, permanece atualmente um painel cerâmico, assinado por Manuel Lima (1973), apresentando uma composição alusiva à prestação de cuidados de saúde nas províncias ultramarinas: num ambiente de selva, encontra-se, ao centro, uma alegoria à medicina e à saúde – uma figura feminina acompanhada por uma serpente enrolada num caduceu, atributo de Asclépio e símbolo da Medicina, rodeada por um antílope e por figuras de etnia africana, que são auxiliadas por um médico e uma enfermeira.

Posteriormente, seria transferido para a cerca do hospital um busto retratando Egas Moniz, da autoria de Pedro Anjos Teixeira, originalmente concebido para o Hospital Escolar de Santa Maria (ELIAS[3]).

Fig. 4 – A) Pormenor do Pavilhão para Infectocontagiosos: baixo-relevo, Leopoldo de Almeida. B) Pormenor do Pavilhão de Física Médica: baixo-relevo, Joaquim Correia. C) Painel cerâmico, Manuel Lima. Fotografias de Ana Mehnert Pascoal, 2018.

A decoração artística foi igualmente um dos aspetos caros ao projeto do novo IMT. Referia Lucínio Cruz como condições superiormente impostas «tratar o acabamento da sala do conselho escolar como uma peça rica e artisticamente decorada [...] um grande painel a fresco», e «colocar junto ao pórtico de entrada duas estátuas representando figuras mais em evidência no meio científico, e dois grandes baixos-relevos em pedra em cada um dos lados da escadaria [...]»[18].

Fig. 5 – A) Estátua de Garcia da Orta, Martins Correia. B) Painéis cerâmicos, Jorge Barradas. C), D) Estátuas de Euclides Vaz. A e B: Footgrafias da Col. Estúdio Mário Novais [CFT003.11783, CFT020.188]. FCG – Biblioteca de Arte e Arquivos. C e D: Fotografias de Ana Mehnert Pascoal, 2018.

A DNISP encomendou uma estátua representando Garcia da Orta, para anteceder o edifício, a Martins Correia[19]. Deveria estar erguida aquando da realização dos VI Congressos Internacionais de Medicina Tropical e Paludismo, em 1958. O médico e naturalista renascentista figura em bronze, memorizando a ancestralidade da expansão ultramarina portuguesa. Ostenta um livro, alusão à sua obra *Colóquios dos Simples e Drogas (...) da Índia* (1563), e uma planta.

A entrada principal do edifício é ladeada por dois grupos escultóricos, alusivos à *Medicina e Farmacopeia* e à *Ciência protegendo o Homem* – temas sugeridos por Fraga de Azevedo, cuja autoria coube a Euclides Vaz[20]. No primeiro, o escultor representou a Medicina através do seu "pai", Hipócrates acompanhado da serpente, e a Farmacopeia, originada na Botânica[21], tendo como atributos identificativos uma taça e um ramo. O outro grupo incorpora a Ciência, ostentando um microscópio, e o Homem, amparado numa coluna com um pergaminho desenrolado na base, simbolizando o conhecimento. O baixo-relevo previsto para o alçado posterior não seria equacionado[22].

A pintura mural referida para a Sala do Conselho Escolar daria lugar a uma tapeçaria, executada pela Manufatura de Tapeçarias de Portalegre. O primeiro estudo, acometido pela DNISP ao pintor Luís Jardim Portela, não foi aprovado pela secção de Belas-Artes da Junta Nacional de Educação, por ser demasiado experimental e o próprio autor evidenciar dúvidas[23]. O cartão seria encomendado ao pintor Manuel Lapa, cuja composição integra dois antílopes num ambiente repleto de vegetação.

O denominado "átrio dos colonos" recebeu como ornamentação um tríptico cerâmico de Jorge Barradas, cujas cenas remetem para o espaço africano, com nativos e colonos. As atividades figuradas reportam-se à recolha de madeiras exóticas, ao ambiente familiar no alpendre de uma habitação, e ao embarque das madeiras no porto marítimo. Lino António, cuja encomenda para o restaurante se efetivou num painel, que se estende também pela superfície das suas paredes, concebeu uma composição cerâmica com diversas cenas policromas representando momentos do quotidiano das populações nativas, bem como fauna e flora.

Fig. 6 – Restaurante do Instituto de Medicina Tropical, com painel cerâmico de Lino António ao fundo, à direita. Sem data. Fotografia de autor não identificado [cota AGU/PG2215]. AHU, Fundo Agência Geral do Ultramar.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O PATRIMÓNIO

O Hospital e o Instituto mantém-se atualmente em funcionamento, reconvertidos ao sabor da evolução dos tempos e adequados ao quadro político-institucional vigente. O Hospital Egas Moniz integra o Centro Hospitalar de Lisboa Ocidental. O Instituto de Higiene e Medicina Tropical mantém a sua dupla missão de ensino e investigação e de prestação de serviços à comunidade, integrando a Universidade Nova de Lisboa. São espaços com elevada circulação diária, cuja consideração como património revela nuances específicas.

Trata-se de dois equipamentos que evidenciam o empenho do Governo português em modernizar os seus serviços, num contexto ideológico concreto. No período do pós-II Guerra Mundial, perante o arranque dos movimentos de descolonização dos territórios ultramarinos, Portugal firmava uma posição clara, sustentando-se na ação civilizadora que entendia ser sua missão para manutenção desses territórios. A construção de equipamentos modernos, dotados de tecnologia de ponta, e aptos a receber encontros científicos internacionais relevantes, contribuiria para perpetrar essa imagem de um país compassado com os novos tempos. De notar que se convocaram nomes destacados do panorama arquitetónico nacional para colaborar nos projetos. Os partidos arquitetónicos adotados, particularmente no caso dos edifícios da traça de Lucínio Cruz, evidenciam um conhecimento do que então se realizava no estrangeiro, concorrendo para uma modernização da linguagem dos edifícios dedicados à assistência e à investigação científica.

Por outro lado, o investimento nestes edifícios permite também avaliar a importância conferida à assistência e à investigação no que respeita à medicina tropical. Tinha sido imposto um plano de dotar o país de infraestruturas hospitalares, que apenas lentamente se foi concretizando, ancorando-se numa primeira fase sobretudo na remodelação de edifícios pré-existentes, a cargo das Misericórdias – o regime conferia primazia à prestação de cuidados de saúde e assistência por parte de particulares (COSTA4). Nos territórios ultramarinos, a construção de hospitais constituiu uma das competências prementes do GUC (Decreto n.º 34173, 06.12.1944), que se foi concretizando durante as décadas de 1940-1950.

Os programas artísticos integrados nos edifícios são, igualmente, reflexo da imagem que o regime pretendia propagar. Para além da legitimação através de figuras históricas, como era hábito, verifica-se o recurso a imagens que veiculam mensagens acerca da ação protetora – e, inclusive, civilizacional – da assistência e da prestação de cuidados de saúde aos nativos dos territórios ultramarinos, que permitiria o seu desenvolvimento.

Os dois equipamentos carecem de um estudo integrado do ponto de vista da história da arquitetura e da arte, vertentes que têm sido descuradas no contexto da investigação recente que tem sido dedicada ao colonialismo e à medicina tropical. Não obstante, algumas referências têm sido realizadas, sobretudo em estudos monográficos dedicados aos artistas plásticos intervenientes.

Particularmente o património artístico e móvel evidencia ser alvo de atenção por parte das atuais tutelas.

A Secretaria-Geral do Ministério da Saúde exibe em destaque, na sua página de internet, o painel cerâmico do Hospital Egas Moniz como um dos exemplos dos «tesouros do património (...) da Região de Lisboa e Vale do Tejo»[24].

O IHMT assume de forma clara a consciencialização acerca do valor do património à sua guarda. Dotado de um museu[25], tem inventariado e procurado conservar o seu espólio, tanto no que respeita a coleções decorrentes do ensino e da investigação, como ao património institucional que congrega. Acerca do património artístico, concebeu uma brochura, memorizando a história da construção do edifício. Recentemente, por intermédio do projeto de investigação *Móveis Modernos* (FAUL), coordenado pelo Professor Doutor João Paulo Martins (MARTINS5), o IHMT demonstrou sensibilidade pela salvaguarda do mobiliário concebido para o edifício, organizando uma pequena mostra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

[1] RIBEIRO, Pedro Lau – *A emergência da Medicina Tropical em Portugal (1887-1902).* Tese de Mestrado, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, 2002.

[2] AMARAL, Isabel – *The emergence of tropical medicine in Portugal: The School of Tropical Medicine and the Colonial Hospital of Lisbon (1902-1935).* Dynamis, 28, 2008, 301-328.

[3] ELIAS, Helena – *Arte Pública e Instituições do Estado Novo. Arte Pública das Administrações Central e Local do Estado Novo em Lisboa: Sistemas de Encomenda da CML e do MOPC/MOP (1938-1960).* Tese de Doutoramento, Facultat de Belles Artes - Universitat de Barcelona, Barcelona, 2006.

[4] COSTA, Rui Manuel Pinto – *O Poder Médico no Estado Novo (1945-1974). Afirmação, Legitimação e Ordenamento Profissional.* UPorto Editorial, Porto, 2009.

[5] MARTINS, João Paulo – *Mobiliário para Edifícios Públicos. Portugal 1934-1974.* MUDE/Caleidoscópio, Lisboa, 2014.

[6] TOSTÕES, Ana – *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos anos 50.* 2.ª edição, FAUP, Porto, 1997.

[7] MEGA, Rita – *Vida e Obra do Escultor Leopoldo de Almeida (1898-1975).* 2 vols.. Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2012.

1 Costa[4], p. 57.

2 http://ahu.dglab.gov.pt/2018/04/16/dia-internacional-dos-monumentos-e--sitios-2018-reutilizacao-do-palacio-da--ega/ (2018.05.03; 14h00)

3 Artur Bentes, para além de ter realizado edifícios de habitação, integrou a CCH, que nos primeiros anos se dedicou sobretudo à adaptação de edifícios hospitalares pré-existentes, dirigidos pelas Misericórdias. Foi autor, em colaboração com Amândio Vaz Pinto, do primeiro Hospital Regional construído de raiz, em Setúbal (1959).

4 Ofício de João Pedro de Faria, Diretor do HU, para o Diretor Geral do Fomento, 1953.05.23. Arquivo Histórico Ultramarino (AHU): MU/DGOPC/SC, A1/Cx.100, OP11960.

5 Em 1967, Lucínio Cruz viaja para Inglaterra para visitar recentes construções hospitalares, na companhia da enfermeira Maria da Cruz Leda, que estagiara no Hospital Príncipe de Gales. Não se encontrou relatório da visita, com especificação dos edifícios visitados. Ofício do Diretor Geral das Obras Públicas e Comunicações do Ultramar para a Direção Geral de Saúde e Assistência do Ultramar, 1967.02.24. AHU: MU/DGSA/RSH/14, Cx. 15, Pc. 14/21.

6 Ofícios diversos. Sistema de Informação do Património Arquitectónico, Direção Geral do Património Cultural (SIPA-DGPC): PT-DGEMN:DSARH-0 07/125-0038/03.

7 SIPA-DGPC: PT-DGEMN:DSARH-0 07/125-0037/05.

8 Ofícios diversos. AHU: MU/DGOPC/SC, Cx.55, OP9160.

9 Tostões[6], p. 109.

10 No âmbito da atividade do GUC/GUU, Lucínio Cruz elaborou projetos para unidades hospitalares em Angola, Guiné, Cabo Verde e Moçambique.

11 Plantas e Memória Descritiva existentes no espólio da Biblioteca de Arte da FCG.

12 Sobre a construção, ver documentação em SIPA-DGPC: PT-DGEMN:DSARH-007/125-0022/02.

13 Memória Descritiva e desenhos. AHU: MU/DGOPC/DSUH, A1/Cx.134, OP08387; IPAD, MU/DGOPC/DSUH, 9321.

14 Ofício de João Pedro de Faria para o Diretor Geral do Fomento, 1952.07.17. AHU: MU/DGOPC/SC, A1/Cx.100, OP11960.

15 Rita Mega reproduz os desenhos que serviram de estudo a estas peças. Cf. MEGA[7], vol. 2, fichas 348 a 352.

16 Ofício de João Pedro de Faria para o Diretor Geral do Fomento, 1955.06.15. AHU: MU/DGOPC/SC, A1/Cx.100, OP11960.

17 Lucínio Cruz, Memória Descritiva. Projeto de remodelação e ampliação do Hospital do Ultramar, Arquitetura, vol.1, 1967. AHU: IPAD, MU/DGOPC/DSUH, 9273.

18 Lucínio Cruz, Memória Descritiva. Projeto do Instituto de Medicina Tropical, Arquitetura, vol.1,

1953.02.23. SIPA-DGPC: PT-DGEMN:DREL-1400/03.

19 Foi observada e aprovada em duas fases de estudo por Diogo de Macedo, que menciona o espírito peculiar do artista e a sua fantasia na concepção iconográfica. Pareceres transcritos em ofício enviado pela Direcção-Geral de Ensino Superior e Belas-Artes para a DGEMN, 1957.03.16 e 1958.02.27. SIPA-DGPC: PT-DGEMN:DSARH-007/125-0042/02.

20 Que colaborara noutra obra projectada por Lucínio Cruz, a Faculdade de Medicina da Cidade Universitária de Coimbra (1956).

21 Elias[3], pp. 390-392.

22 Despacho de Arantes e Oliveira, 1956.10.17. SIPA-DGPC: PT-DGEMN:DSARH-007/125-0042/01.

23 Parecer transcrito em ofício enviado pela Direcção-Geral de Ensino Superior e Belas-Artes para a DGEMN, 1957.03.16. SIPA-DGPC: PT-DGEMN:DSARH-007/125-0042/01.

24 http://www.sg.min-saude.pt/sgconteudos/galeria/galeria+lvt.htm (2018.05.03; 20h00)

25 http://www.ihmt.unl.pt/museu/ (2018.05.03; 20h05)

O Palácio Itamaraty como clivagem da síntese das artes

LEANDRO LEÃO

Mestrando, Universidade de São Paulo (FAU USP), São Paulo, Brasil, leandroleao@usp.br

RESUMO:

A construção de Brasília levanta importantes questões sobre a identidade moderna brasileira, especialmente nos campos da arte e da arquitetura. A relação entre estas duas, a chamada síntese das artes, é um dos aspectos centrais da arquitetura moderna no país, pois serviu para legitimá-la dentro de suas fronteiras e no exterior. Este artigo se concentra em um dos novos prédios propostos por Oscar Niemeyer para a nova capital nacional, o Palácio Itamaraty, para desafiar uma certa visão homogênea da modernidade. A partir desse objeto peculiar, este artigo debaterá a síntese - sínteses? - das artes no país em oposição à visão dominante de um único movimento de integração entre arte e arquitetura modernas no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE:

Palácio Itamaraty; Brasília; Oscar Niemeyer; Brasil; Síntese das artes.

ABSTRACT:

The construction of Brasília raises important questions about the very foundation of Brazil's modern identity, especially in the fields of art and architecture. The relation between these two, the so-called synthesis of the arts, is one of the key aspects of Brazilian modern architecture, as it served to legitimate the country's architecture within its borders and abroad. This paper focuses on one of the new buildings projected by Oscar Niemeyer for the new national capital, the Itamaraty Palace, in order to challenge a certain view of alleged modern homogeneity. From this peculiar object, this paper will debate the synthesis – syntheses? – of the arts in Brazil as opposed to the dominant view of one single movement of integration between modern art and architecture in the country.

KEYWORDS:

Itamaraty Palace; Brasilia; Oscar Niemeyer; Brazil; Synthesis of the arts.

BRASÍLIA E AS ARTES

O Palácio Itamaraty, projeto de Oscar Niemeyer inaugurado em 1970 em Brasília, revela-se como um dos lugares mais potentes para a discussão sobre as relações entre a arte e a arquitetura modernas brasileiras, a chamada síntese das artes[1]. O espaço é relevante porque encerra um conjunto diversificado de obras de arte integradas à arquitetura, importante pelo número de obras, pela sua qualidade e pela multiplicidade de suportes. Mais que isso, contudo, no palácio essas mesmas obras colocam em cheque a ideia de uma modernidade de caráter único e linear, visão consolidada pela historiografia canônica nacional.

A síntese das artes no Brasil, em seus projetos, suas obras construídas e suas publicações, concretizou-se na produção da arquitetura moderna, a qual, numa primeira vista, reforçou vínculos e redes construídos dentro de um grupo bastante limitado de profissionais. A construção da nova capital, Brasília a partir de 1960, foi toda ela embalada por esse debate e por essa prática de integração das artes como elemento de projeto arquitetônico em painéis, murais, esculturas e jardins. Dentre os artistas colaboradores na cidade, Athos Bulcão é o principal nome, mas também merecem destaque Alfredo Ceschiatti, Paulo Werneck e Burle Marx, dentre outros.

Antes de nos debruçarmos sobre o Palácio Itamaraty, construído para sediar o Ministério das Relações Exteriores, vale lançar a vista sobre Brasília como um todo, e a maneira como arte e arquitetura se relacionam na cidade. Tal relação impõe-se com força a qualquer olhar, de especialista ou leigo, diante das 261[2] obras de arte de Athos Bulcão presentes em seus mais diversos edifícios, de institucionais a residenciais, e equipamentos urbanos. Este dado indica desde a largada que a relação dos edifícios e das obras de arte é uma tônica fundamental para a constituição do espaço e da imagem da cidade. Assim, convertem-se em símbolos urbanos e arquitetônicos, por exemplo, o mural externo do Teatro Nacional Claudio Santoro, os azulejos da Igreja Nossa Senhora de Fátima, ambos de Bulcão, além do vitral de Marianne Peretti, na cobertura da Catedral, e da escultura conhecida como “Dois candangos”, de Bruno Giorgi, na Praça dos Três Poderes.

No entanto, é importante ter em mente que a intensa atuação-colaboração de um artista como Bulcão[3] foi única e particular, e que, além dele, foi muito restrito o circuito de artistas a colaborar para a capital. Por causa disso, pode-se até entender a origem da ideia de que, no Brasil moderno, a integração entre arte e arquitetura teria ocorrido a partir de uma raiz homogênea, isto é, dentro de um mesmo circuito profissional de arquitetos, artistas, e paisagistas.

Quando analisamos os edifícios e os espaços públicos do Eixo Monumental[4] e da Praça dos Três Poderes, tanto os prédios principais quanto os seus anexos, encontramos a seguinte relação de obras de arte integradas à arquitetura[5]:

Brasilia e os números da síntese das artes - Eixo Monumental

	Artistas / Edifícios	Praça dos Três Poderes	Palácio do Planalto	Câmara dos Deputados	Senado Federal	Supremo Tribunal Federal	Panteão da Pátria	Ministérios	Catedral	Teatro Nacional	Torre de TV	Palácio Itamaraty (edifício principal)
Artistas colaboradores de Niemeyer	Athos Bulcão		6	10	5	1	1	3	11	6	1	2
	Alfredo Ceschiatti	1		1					3	1		
	Marianne Perreti			1			1		1	1		
	Bruno Giorgi	1										1
	Roberto Burle Marx											4
	Alfredo Volpi											1
	Paulo Werneck*											1
	Di Cavalcanti			1					15			
	José Pedrosa	1										
	Carybé			1								
	João Câmara						1					
	Victor Brecheret							1				1
Artistas fora do círculo de Niemeyer	Mary Vieira											1
	Franz Weissmann											1
	Pedro Corrêa de Araújo											1
	Sérgio de Camargo											1
	Rubem Valentim											1
	Emanuel Araújo											1
	Maria Martins											2

*A obra de Paulo Werneck está no Anexo 1, mas pela inserção do artista no circuito da arquitetura moderna carioca ele foi incluso na listagem

Fig. 1 – Tabela quantitativa das obras de arte integradas aos edifícios e aos espaços públicos do Eixo Monumental, em Brasília. Fonte: Leandro Leão.

Essa análise do principal conjunto de edifícios institucionais na capital evidencia a participação intensa de artistas do circuito de síntese das artes formado desde os anos 1930 no Brasil, relacionado sobretudo ao grupo moderno carioca liderado por Lucio Costa e Oscar Niemeyer. Este circuito, do qual faziam parte nomes como Athos Bulcão, Alfredo Ceschiatti e Marianne Peretti, consolidou-se na construção de Brasília.

Este artigo lança luz sobre o fato de o Palácio Itamaraty, ainda que receba obras de artistas deste circuito mais antigo, apontar para outras práticas de integração arte-arquitetura e para outros agentes, núcleos profissionais e institucionais.

Para entender a formação do circuito profissional carioca – e o seu contraste com o Itamaraty –, analisaremos brevemente dois importantes marcos da síntese das artes modernas brasileiras anteriores a Brasília: o Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, e o Conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte.

OSCAR NIEMEYER E SEUS ARTISTAS

No Brasil, um dos principais objetos de estudo sobre a síntese das artes na historiografia da arquitetura é o Ministério da Educação e Saúde (MES), atual Palácio Capanema, no Rio de Janeiro, concluído em 1945. O projeto foi objeto de um concurso público, que terminou por não ser validado. Diante disso, em 1936 formou-se uma equipe de arquitetos, composta por Lucio Costa, coordenador, Affonso Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, Ernani Vasconcelos e Oscar Niemeyer, com consultoria de Le Corbusier. Segundo o pesquisador Lauro Cavalcanti, a intenção era a de que o apoio do mestre franco-suíço legitimasse a nova proposta, tanto em função do imbróglio do concurso, quanto diante da disputa entre, de um lado, arquitetos modernos e, do outro, os acadêmicos e neocoloniais.6

Sobre o MES, Adrián Gorelik nos aponta como a colaboração entre artistas e arquitetos, que exploravam uma mesma imagem moderna nacional, seria um importante fator de legitimação da arquitetura no país: "O Ministério da Educação supõe um divisor de águas porque fecha um período de intensa experimentação vanguardista, conformando o modo canônico capaz de acolher e homogeneizar qualquer tipo de busca. Há uma série de elementos que o tornam selo nacional: a colaboração entre arquitetos e artistas; a apropriação levemente distorcida (folclorizante, classicizante, em outra escala) de motivos da figuração modernista internacional; a relação dos arquitetos com o Estado como promotor de progra-

mas novos e de sua nova figuração." (GORELIK, 2005, p. 163. Grifo meu.)

Gorelik, em uma análise diferente daquela consagrada pelo cânone da historiografia, aponta o prédio não como um marco inicial da arquitetura moderna no Brasil, mas sim como o fim de um ciclo no qual se consolidaram quais seriam essas práticas e como seus elementos projetuais seriam usados nos anos seguintes, conformando assim um modelo para futuros projetos na arquitetura brasileira.

É possível apontar duas contribuições importantes do MES para a síntese das artes: 1) a formação de um núcleo de artistas em torno dos arquitetos modernos cariocas, que passaria a colaborar continuamente em projetos de diferentes escalas, do residencial ao institucional; 2) a formação de uma relação bastante específica de colaboração entre arquiteto e artista na construção de obras de arte integradas à arquitetura, com claro protagonismo do arquiteto na tomada de decisões. Em alguma medida, essa relação de subordinação do artista tinha lastro nas ideias de Le Corbusier sobre a síntese das artes.7

Alguns anos após o MES, nas décadas de 1940 e 1950, a parceria entre o político mineiro Juscelino Kubitschek e o arquiteto Oscar Niemeyer, que culminaria em Brasília, rendeu uma série de projetos em Belo Horizonte e outras cidades do Estado de Minas Gerais. O mais emblemático de todos é o conjunto de edifícios da Pampulha: Cassino, Iate Clube e Casa do Baile, todos de 1942, e a Igreja São Francisco de Assis, de 1943. Ainda naquela região, também em 1943, há a Casa Kubitschek. "Pampulha assinalou um momento decisivo para a arquitetura brasileira, pois a repercussão internacional do conjunto definiu Oscar Niemeyer como grande nome da geração. Se o Ministério da Educação e Saúde havia mostrado que o Brasil podia acompanhar o que se produzia de melhor na época, Pampulha evidenciava que um arquiteto brasileiro era capaz de ir além: influenciar a arquitetura moderna. A divulgação, no mesmo período, das obras de um dos mais originais paisagistas do século, Roberto Burle Marx, fortaleceu, ainda mais, a sensação de que existia uma Escola Brasileira." (CAVALCANTI, p. 204.)

A localização do conjunto da Pampulha – periférica em relação ao centro da capital mineira e, por isso, com código de obras menos restritivo à época –, permitiu ao arquiteto fazer um exercício experimental de formas na propositura dessas quatro edificações, constituindo-se assim alguns elementos que apresentavam em seu conjunto uma unidade geral, cujas características eram: a forma, a relação técnica com a estrutura e as possibilidades do uso do concreto armado.

No projeto da Pampulha como um todo apresenta-se a questão da integração das artes, como a escultura de August Zamoiski no Cassino e um painel de Burle Marx no Iate Clube8. No entanto, será na Igreja São Francisco de Assis que ocorrerá uma importante parceria entre artistas e arquitetos, com os mosaicos de Paulo Werneck na superfície externa da capela e o painel em azulejo do santo homenageado, de Cândido Portinari, que é a "ponte entre vanguarda e tradição, aludindo aos azulejos que revestiam as antigas igrejas coloniais."9

Esse percurso nos mostra que, entre o projeto do MES e o conjunto de Pampulha, houve uma consolidação de artistas colaboradores de Oscar Niemeyer. Eles provinham não apenas do círculo social do arquiteto, mas também dos ateliês artísticos, como os de Burle Marx e Portinari, onde se formavam novos discípulos. Dessa forma, entre os anos 193010 e Brasília, consolidou-se uma rede de profissionais de arquitetura moderna da escola carioca. Gorelik analisa o tema: "Assim, se realizaram os principais alvos com que a arquitetura brasileira ia produzir o seu reconhecimento internacional entre o ministério e Brasília. Em quase todos eles é possível encontrar um grupo pequeno de protagonistas, como que um álbum de família da 'arquitetura moderna brasileira'" (GORELIK, op. cit., 162).

Esse circuito de profissionais balizou as escolhas para as colaborações de artistas nos edifícios modernos brasileiros. Acima apontamos apenas duas obras, MES e Pampulha, como uma breve análise das obras mais importante de Oscar Niemeyer envolvendo a síntese das artes antes de Brasília11.

Vale destacar outros dois escritórios de arquitetura que, mesmo não tão diretamente

ligados ao núcleo Niemeyer-Costa, recorriam repetidamente a artistas daquele mesmo círculo para obras de arte integradas: os Irmãos Roberto (M.M.M. Roberto), com quem Paulo Werneck colaborou; e Rino Levi (1901-1965), cliente do paisagista Burle Marx. Se o *álbum de família* da arquitetura moderna brasileira se mostra como um *grupo pequeno de protagonistas*, os artistas colaboradores aparecem como um círculo ainda mais restrito.

ITAMARATY, CLIVAGEM E AS SÍNTESES DAS ARTES

Fugindo a essa relativa homogeneidade de circuitos profissionais, surge o Ministério das Relações Exteriores, Palácio Itamaraty, parte do segundo momento de projetos de Niemeyer para prédios oficiais da nova capital. Concebido e construído entre os anos de 1959 e 1970, o projeto do Palácio teve algumas versões ao longo do período. Com efeito, as pesquisas de Eduardo Rossetti apontam três estudos preliminares: o primeiro de 1959, o segundo de 1960 e o terceiro de 1963.

O pesquisador defende que, ainda que a autoria do projeto seja de Niemeyer, é preciso dar luz e crédito a vários outros profissionais, envolvidos no desenvolvimento do projeto do edifício em suas diversas áreas (edificação e interiores) e também na viabilização política e financeira da transferência da chancelaria do Rio de Janeiro para Brasília. Sobre os profissionais envolvidos Rossetti discorre: "Depreende-se a seguinte organização: o projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer foi desenvolvido por Milton Ramos, vinculado à construtora [Pederneiras]; Olavo Redig de Campos cuidava dos arranjos internos da planta e da definição dos materiais e acabamentos do palácio; Luiz Brun atuava junto à imprensa, para atiçar a curiosidade e acelerar a consecução do projeto arquitetônico; Wladimir Murtinho é o grande responsável pela empreitada dentro da própria instituição, articulando-se com outros diplomatas para cumprir a missão de transferir o Itamaraty para Brasília. Destaca-se sua atuação para mobiliar e equipar o palácio com móveis antigos e modernos, valorizando o design brasileiro e com obras de arte relevantes renome, contribuindo para modernizar a instituição e deixar o palácio apto a representar muito bem o Brasil. Para tanto, Murtinho articulou o convite a Roberto Burle Marx para elaborar os projetos de paisagismo para os jardins externos e internos do palácio. Além dos jardins, Burle Marx desenhou uma tapeçaria para a Sala Brasília que se integra ao conjunto de grandes obras de arte. Wladimir Murtinho foi também o responsável por escalar artistas e escolher obras que organizariam os novos espaços palacianos. Em afinidade com as soluções de Olavo, comandando toda a instalação e a colocação das obras de arte, mobiliário e tapetes para deixar o palácio impecável." (ROSSETTI, 2017, p. 34)

É aqui que merece ainda mais destaque a atuação do diplomata Wladimir Murtinho (1930-2002). Nascido em 1930 em uma família de chefes políticos12, a atuação de Murtinho pode ser considerada prenúncio à atividade de um curador, figura que na época "*ainda se esboça, por vezes parecendo um título honorífico, dada a inexistência da formação e de produção alentada*" (LOURENÇO, 1999, p. 31). No processo de projeto e execução do Palácio, Murtinho destacou-se como um agente externo, isto é, que não era arquiteto nem artista, que além de assumir a responsabilidade pela transferência da chancelaria do Rio de Janeiro para Brasília, foi o maestro não apenas das ações políticas, mas também do diálogo com os profissionais e da escolha das obras de arte que permitem caracterizar o edifício como um palácio-museu13.

Também conhecido como Palácio dos Arcos, o Itamaraty nos apresenta um dos maiores conjuntos de obras de arte da capital, reunindo um grupo diverso de artistas para a integração arquitetônica14, a saber: Bruno Giorgi (1905-1993), Mary Vieira (1927-2001), Franz Weissmann (1911-2005), Pedro Correia de Araújo (1930-?), Roberto Burle Marx (1909-1994), Maria Martins (1894-1973), Alfredo Volpi (1896-1988), Rubem Valentim (1922-1991), Emanoel Araújo (1940-), Victor Brecheret (1894-1955), Alfredo Ceschiatti (1918-1989), Athos Bulcão (1918-2008), Paulo Werneck (1907-1987) e Sérgio Camargo (1930-1990)15.

Dentre os artistas com obras de arte integradas à arquitetura do Palácio Itamaraty, acima citados, podemos classifica-los em dois grupos: a) artistas que já haviam colaborado com Niemeyer, em Brasília ou em outros projetos; b) artistas que até então não tinham trabalhado com o arquiteto.16

A partir da existência de uma parceria, pode-se supor que os seguintes artistas já transitavam ou possuíam algum vínculo com o círculo de arquitetura moderna carioca: Roberto Burle Marx, Athos Bulcão, Paulo Werneck, Alfredo Ceschiatti, Bruno Giorgi e Alfredo Volpi.

Por outro lado, há no Itamaraty artistas não vinculados ao grupo de Niemeyer, a saber: Franz Weissmann, Pedro Correia de Araújo, Rubem Valentim, Emanuel Araújo, Victor Brecheret, Sérgio Camargo e Mary Vieira. Esses artistas pertencem a um circuito mais próximo de Murtinho e de um sistema de arte que só então se esboçava, como a Bienal de Arte de São Paulo, além dos novos museus e galerias.

Concebidas em um intervalo temporal praticamente idêntico (1965-1969), esse conjunto de obras de integração entre arte e arquitetura do Itamaraty nos permite operar na complexidade do tema da síntese das artes a partir da variedade de artistas, de gerações artísticas distintas e vinculados a grupos artísticos diversos. Sobre associações artísticas, temos Sérgio Camargo e Franz Weissman, próximos ao Grupo Neoconcreto carioca; Burle Marx, Athos Bulcão e Paulo Werneck, ligados ao circuito carioca de arquitetura; Alfredo Volpi, relacionado ao Grupo Santa Helena de São Paulo e com uma pesquisa particular entre a "síntese entre o figurativo e o abstrato"17, Maria Martins, escultora em diálogo com os surrealistas e dadaístas europeus; Mary Vieira, com obra de caráter cinético; Emanuel Araújo, com obras que discorrem sobre questões político-culturais da herança africana no país.

O Palácio, símbolo do que se pretende como imagem de nação para projeção internacional, dada sua função de Ministério das Relações Exteriores, nos aponta o lugar em que o discurso da síntese das artes atuou na capital federal – e inclusive em um panorama nacional da arquitetura – em sua forma mais ampla, dada o número e a diversidade de artistas e obras. Ele se torna assim um dos objetos mais complexos para entender a relação entre arte e arquitetura modernas brasileiras, seus enfrentamentos e processos, permitindo-nos distanciar o Palácio de outros edifícios modernos anteriores e contemporâneos e afastar de vez uma leitura única, um sentido único do que seria o moderno nacional.

Assim, esse edifício nos aponta como um momento de *clivagem* ou ruptura das práticas da síntese das artes no Brasil, que teve o Ministério da Educação e Saúde como modelo e fonte recorrente dos estudos historiográficos. O Itamaraty indica, além disso, a emergência das questões curatoriais, museológicas e do sistema de arte que então surgia, colocando o edifício no vértice das questões levantadas neste artigo.

Fig. 2 – Foto do saguão de entrada do Palácio Itamaraty, térreo. Na foto, à esquerda obra de Mary Mary Vieira [1927-2001]. Escultura cinética composta por 230 placas de alumínio que se movimentam ao redor de um eixo apoiado em pedestal cilíndrico e criam configurações variadas. A escultura, denominada *Ponto de encontro*, é circundada por 3 bancos executados em 18 blocos de mármore maciço. Ano da obra: 1969. Fonte: Leandro Leão, 2017

Figura 3: Foto da obra de Ségio de Camargo [1930-1990]. Localização: Auditório, subsolo. *Muro Estrutural*: relevo, blocos de concreto e tinta vinílica. Dimensão: 4,45 x 26 m. Ano da obra: 1965-1966. Fonte: Leandro Leão, 2017.

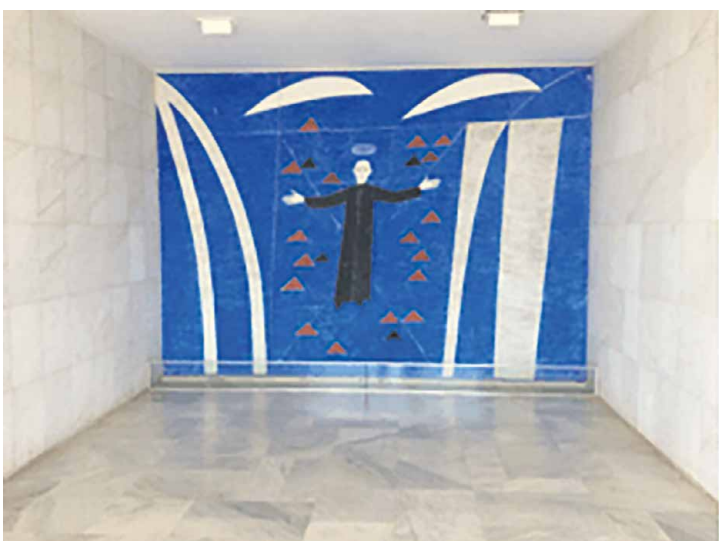



Figura 4: Foto da obra de Alfredo Volpi [1886/1988]. Localização: Segundo pavimento. Descrição: o afresco denominado *O Sonho de Dom Bosco* é composto por formas figurativas de arcos e triângulos em preto, branco e vermelho dispersas sobre fundo azul. Dimensão: 3,36m x 4,65m. Ano da obra: 1967. Fonte: Leandro Leão, 2017.

1 A relação entre a arte e a arquitetura por meio de painéis, murais e pinturas não é uma característica exclusiva das vanguardas modernas, mas está presente em diversos momentos históricos, até mesmo nas longínquas arquiteturas egípcias, gregas e bizantinas. No Brasil, vale destacar que há outros grupos que debatem e atuam sobre a relação entre o binômio arte-arquitetura e a representação nacional, como o então edifício do Ministério da Fazenda no Rio de Janeiro, do arquiteto Luís Eduardo Frias de Moura, com os escultores Hildegardo Leão Velloso e Humberto Cozzo, além do muralista Paulo Werneck e do serralheiro artístico Oreste Fabbri, em um projeto neoclássico eclético inaugurado em 1943.

2 INVENTÁRIO DO CONJUNTO DA OBRA DE ATHOS BULCÃO EM BRASÍLIA: 1957-2008. Inventário de Bens Móveis e Integrados (INBMI). Arquivo da Superintendência do Iphan do Distrito Federal, 2009. Ver também: DISTRITO FEDERAL. Lei no. 31.067, de 23 de novembro de 2009. Dispõe sobre o tombamento da Obra de Athos Bulcão e dá outras providências. Diário Oficial [do Distrito Federal], Brasília, DF, n.226, 24 novembro 2009. Seção 1, pp. 19-25.

3 Sobre a análise das obras de Athos Bulcão em Brasília, ver: ALVES, Leandro Leão. *A diluição do plano bidimensional no espaço: análises e relações de quatro obras seminais de integração arquitetônica de Athos Bulcão*. In: VIII Encontro de História da Arte, 2012, Campinas. Anais do VIII Encontro de História da Arte. Campinas, Unicamp/CHAA, 2012.

ALVES, Lendro Leão. *Athos Bulcão em Brasília do azulejo, do espaço*. In: 9o Seminário Docomomo Brasil, 2011, Brasília. 9o Seminário Docomomo Brasil: interdisciplinaridade e experiência em documentação e preservação do patrimônio recente. Brasília, UnB-FAU, 2011.

4 No Eixo Monumental, dentro da divisão de setores do plano urbano de Brasília, estão localizados os principais edifícios governamentais, como os Ministérios, o Congresso e o Supremo Tribunal Federal. As obras de arte integradas ao Palácio Itamaraty, também situado no Eixo Monumental, serão analisadas mais adiante.

5 Seleção de obras retirada de: BRAGA, Andréa da Costa; FALCÃO, Fernando A. R. "Palácio Itamaraty". *Guia de urbanismo, arquitetura e arte de Brasília*. Brasília, Fundação Athos Bulcão, 1997. p. s/n; do Relatório final de Iniciação

Científica Fapesp do autor; e das visitas de campo realizadas em Brasília.

6 CAVALCANTI, 2006, p. 45.

7 O debate sobre a síntese das artes no Brasil é fortemente marcado por Le Corbusier, conforme argumentação levantada por Agnaldo Farias. Sobre esse tópico, ver: FARIAS, 2010, p. 15

8 Alfredo Ceschiatti realizou para Pampulha a escultura "O abraço", na qual a representação de duas mulheres abraçadas foi considerada imoral pelos cidadãos mineiros. A obra ficou guardada por muito anos até ser exposta nos jardins do conjunto.

9 CALVALCANTI, op. cit., p. 199.

10 Desde o M.E.S esta rede de profissionais está em formação, conforme discorre Lauro Cavalcanti: "A equipe formada possuía alguns pontos em comum: a alta extração social de suas famílias, o fato de seus três integrantes haverem nascido na França (Lucio Costa em Toulon, 1902, Moreira em Paris, 1904, e Reidy em Paris, 1908) e cursado o básico na Europa. Todos eles eram formados pela Enba – Escola Nacional de Belas Artes – do Rio de Janeiro: Costa em 1924, Reidy em 1929, Moreira em 1930, Leão em 1931, Vasconcelos em 1933 e Niemeyer em 1934. Costa, Reidy e Vasconcelos obtiveram medalha de ouro em suas turmas, sendo agraciados com o prêmio de viagem à Europa, oferecido por Lloyd. Moreira era chefe do Diretório Acadêmico e líder do movimento estudantil em apoio às renovações propostas sob a direção de Costa.". (CAVALCANTI, op. cit, p. 42)

11 Há uma série de outros edifícios de Niemeyer em que a presença da obra de arte integrada faz parte do projeto, como o Banco Boa Vista (1948) e o SENAI de Benfica (1948), ambos no Rio de Janeiro e com murais de Paulo Werneck, ou o Hospital da Lagoa (1955), com mural de Athos Bulcão. Entre o M.E.S e Brasília, o conjunto de Pampulha é destacadamente o que apresenta maior quantidade e uma presença mais marcante de obras de arte. Depois das obras na nova capital, será o Memorial da América Latina (1989), em São Paulo, um outro marco do arquiteto com a síntese das artes.

12 "E, portanto, meu pai era concunhado do presidente da República e concunhado do ministro da Guerra. E aquilo era uma pequena oligarquia, da qual fazia parte o meu pai." (MURTINHO, 1990, p. 21)

13 RAMOS, 2017, p. 100. "Assim, as principais encomendas que [Murtinho] fez para o palácio resultaram de antigos vínculos afetivos. Murtinho impôs a Niemeyer o nome de Bruno Giorgi (1905-1993) para a execução de escultura a ser instalada na fachada principal do palácio. O arquiteto defendia o nome de Ceschiatti, mas aparentemente Murtinho não nutria grande apreço pelo escultor, pois no texto sobre arte moderna, já mencionado [O Brasil e a arte moderna], o nome do escultor não é citado. O próprio Giorgi, ao comentar sua contratação, deixou claro que era apenas 'tolerado' pelo arquiteto da cidade" (RAMOS, op. cit., p. 104)

14 O Palácio Itamaraty possui uma vasta coleção de obras de arte, entre pinturas, esculturas e tapeçarias. Ver mais detalhes em: <http://dc.itamaraty.gov.br/imagens-e-textos/patrimonios-do-brasil/palacio-itamaraty>. Acessado em 12 de julho de 2017. Em toda a sua história, a instituição tem como prática a compra e o mecenato de artistas, por meio de exposições e prêmios. Essas são uma das formas em que algumas obras foram sendo incorporadas ao seu acervo ao longo dos anos, mesmo após a inauguração de seu novo edifício em Brasília. Este artigo abarca as obras que foram comissionadas exclusivamente para a construção e integradas ao Palácio em Brasília.

15 Seleção de obras também retirada de: BRAGA, op. cit., 1997. p. s/n. Referida publicação não inclui o painel de Paulo Werneck, cujo projeto de mural para o Itamaraty (Anexo 1) data de 1960, segundo catálogo de MARTINS, 2008, op. cit, p. 93.

16 Ver tabela da Fig. 1.

17 Ver: MAMMI, 1999, p. 36

BIBLIOGRAFIA

BRUAND, Yves – *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 2010.

CABRAL, Valéria Maria Lopes (Coord.) – *Athos Bulcão*. Brasília, Fundação Athos Bulcão, 2009.

CAVALCANTI, Lauro Pereira – *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2006.

FARIAS, Agnaldo – *Athos Bulcão – o inventor discreto*. In: PENSAR ATHOS: OLHARES CRUZADOS – VI FÓRUM BRASÍLIA DE ARTES VI FÓRUM BRASÍLIA DE ARTES VISUAIS. Brasília, Fundação Athos Bulcão, 2010.

FRAMPTON, Kenneth – *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 1997.

GORELIK, Adrián – *Das vanguarda a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2005.

LOURENÇO, Maria Cecília França – *Museus acolhem o Moderno*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

MAMMI, Lorenzo. *Volpi*. São Paulo, Cosac Naify, 1999.

MARTINS, Carlos. *Paulo Werneck: muralista brasileiro*. Rio de Janeiro, Projeto Paulo Werneck, 2008.

MURTINHO, Waldimir do Amaral. *Depoimento - Programa de História Oral*. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1990.

OCKMAN, Joan. *A plastic epic: the synthesis of the art discourse in France in the midtwentieth century*. In: PELKONEN, Eeva-Liisa e LAAKSONEN, Esa (org.). *Architecture + Art: new visions, news strategies*. Helsink, Alvar Aalto Academy, 2007.

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti; RAMOS, Graça. *Palácio Itamaraty: a arquitetura da diplomacia*. Brasília, ITS, 2017.

Novos Usos para Lugares de Memória: História e Património Artístico da Quinta Alegre entre os séculos XVIII a XXI

MARIA ALEXANDRA TRINDADE GAGO DA CÂMARA

Doutoramento / Professora Auxiliar da Universidade Aberta/ Lisboa, CHAIA/ ARTIS_FLUL / Portugal, agagodacamara@sapo.pt

TERESA CAMPOS COELHO

Doutoramento/ Arquitecta e Historiadora de Arte, CHAM - -FCSH - Universidade Nova de Lisboa / Portugal, teresacamposcoelho@gmail.com

RESUMO:

No contexto da investigação em curso sobre o importante património edificado da família Telles da Silva1 (Marqueses de Alegrete, Condes de Tarouca e Marqueses de Penalva), pretendemos apresentar nesta comunicação um estudo de caso a Quinta Alegre em S. Sebastião da Charneca, cuja construção está atribuída a Manuel Telles da Silva, (1641-1709). Já no século XIX a hoje demoninada Quinta Alegre passaria para a posse de José Bento de Araújo (? – 1844), rico comerciante de Lisboa, responsável pela (re)construção da casa nobre hoje existente. Edifício e a sua envolvente configuram o exemplo de uma das mais requintadas quintas de recreio tardo-barrocas e românticas dos arredores de Lisboa. Estando na posse da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa desde 1983, a presente comunicação resulta da investigação que elaborámos para esta instituição, em colaboração com os outros membros da equipa tendo em vista a sua reabilitação.

PALAVRAS-CHAVE:

Quinta de Recreio; Lisboa; Manuel Telles da Silva; José Bento de Araújo; Reabilitação de Património.

UMA QUINTA DE RECREIO NUM SÍTIO PRIVILEGIADO

Classificada como Imóvel de *Interesse Público*[2], a Quinta Alegre ou do Alegrete também designada por Quinta das Flores, Quinta da Marqueza ou do Fanqueiro[3], situa-se na Estrada da Charneca, uma das principais vias de ligação de Lisboa com o seu termo no século XVIII. À semelhança do que acontecia ao longo do Tejo, também esta parte da cidade seria, desde longa data, procurada como local de veraneio por uma elite que, gozando dos bons ares e da aprazível vista sobre o outro lado do rio, aliava a estas características as potencialidades agrícolas que este subúrbio oferecia, como é descrito nas *Memórias Paroquiais* de 1758[4].

Embora a tradição atribua a Manuel Telles da Silva (1641-1709), 1º Marquês de Alegrete e 2º Conde de Villar Mayor a sua fundação[5] não encontrámos qualquer documentação que o confirme, nem mesmo qualquer referência a esta quinta na correspondência que o Marquês trocou com os seus familiares, como aconteceria com a Quinta das Lapas, principal residência de veraneio que possuía perto de Torres de Vedras, por ele citada nessa mesma correspondência.

Alguns documentos indiciam, no entanto, que ela possa ter estado na posse da família ao longo do século XVIII, tal como se infere da petição feita ao Senado de Lisboa em 1735, pelo seu neto, o 3º Marquês de Alegrete Manuel Telles da Silva (1682-1736), sobre a dívida que deixara o pai, Fernão Telles da Silva (1662-1734) 2º Marquês de Alegrete, na qual expunha "que por ordem dos Senados destas Cidades, se lhe fazia execução no rendimento de hua quinta, e cazas contiguas a ella, sitta ao chafariz de Arroyos"[6] – neste chafariz começava então a dita Estrada da Charneca. E, já na segunda metade do século XVIII as *Décimas da Cidade* nos dão nesta mesma via, a partir de 1764 (então incluída na Freguesia de S. Sebastião da Pedreira), a existência de casas e quintas pertencentes a um seu sucessor, o Conde de Villar Mayor (ou Marquês de Penalva), que não usava então o título de Marquês de Alegrete.

Com efeito, alguns dos espaços e dos elementos arquitectónicos e decorativos que hoje podemos ver na Quinta Alegre apontam ainda para o século XVIII.

No entanto, a única documentação que atesta ter a quinta pertencido aos Marqueses de Alegrete diz respeito já ao início do século XX, situação que se manteria até à sua compra pela Santa Casa da Misericórdia em 1983[7].

Desconhecemos também como a propriedade terá passado no século XIX para José Bento de Araújo (? – 1844), rico comerciante de Lisboa. Em 1822 aparece-nos já nas *Décimas* da freguesia de S. Bartolomeu da Charneca como proprietário de várias parcelas, entre as quais uma propriedade cuja descrição sugere a sua identificação com a quinta que temos em estudo, sendo a primeira vez que ela aparece descrita como *casas nobres*[8], integrada num contexto que corresponde ao de uma grande exploração agrícola[9].

A enorme fortuna que juntou como comerciante permitiu-lhe reunir um imenso património, nomeadamente em Lisboa (de que faziam parte as *casas nobres* na Rua de S. Francisco, em que se integrava o emblemático edifício do atual Largo da Biblioteca Pública nº 10 – (Fig.1) que passaria a ser, nas gerações seguintes, a residência da família. Falecido em 1844 sem descendentes diretos, esse património viria a ser herdado pelos sobrinhos, maioritariamente por Joaquim Pereira da Costa que, embora destinado pelo tio à vida comercial, se distinguiria como diretor do Banco de Portugal. E, por morte deste, herdado pelos seus descendentes[10].

AS CASAS NOBRES DE JOSÉ BENTO DE ARAÚJO

Descrita como propriedade de exploração agrícola, a Quinta Alegre terá sido inicialmente constituída por adega, lagar, vinha, pomar de espinho e caroço, horta, oliveiras e terra de semeadura para além das "casas nobres" propriamente ditas (como vêm citadas nas *Décimas* de 1822, como referimos), situadas num dos extremos da propriedade, cuja entrada principal se faz pela Estrada da Charneca, no Campo das Amoreiras (Fig.2). De planta retangular e forma paralelepipédica, o edifício é caracterizado por uma austeridade que remete

para uma arquitetura vernacular de características chãs. Nas fachadas abrem-se janelas retangulares com molduras retilíneas em cantaria, de peitoril no primeiro andar, e de sacada com gradeamento de ferro forjado no segundo.

Se não está ainda comprovada uma construção inicial por Manuel Telles da Silva, 1º Marquês de Alegrete, indubitável é a grande campanha de obras empreendida por José Bento de Araújo em 1819, data assinalada no portal em ferro forjado - sem a pedra de armas que caracterizava a entrada das grandes casas senhoriais dos séculos XVII e XVIII, as iniciais *JBA* que encontramos também no interior, remetem agora para um contexto económico e social de nobilitação de uma burguesia que se afirmaria ao longo de todo século XIX.

Do pátio de recebimento, para o qual dá a fachada principal (situada num dos lados de menor dimensão do edifício) tem-se acesso, por sua vez, à zona das antigas cocheiras e adega, e ao jardim propriamente dito.

Na fachada principal (Fig.3) abrem-se quatro vãos por piso (cujas molduras apresentam um tratamento que os distinguem dos outros vãos, reforçando a sua importância como fachada principal), correspondendo os dois centrais do piso térreo à entrada principal (separados por uma figura de convite) e os laterais a janelas de peitoril e, no andar nobre, janelas de sacada individuais.

As fachadas laterais abrem-se sobre a Estrada da Charneca (Fig.4) e sobre o jardim. Articuladas em três panos separados por pilastras de cantaria são compostas por oito vãos por piso, numa composição ritmada e simétrica (2+4+2). Na fachada aberta sobre o jardim as quatro janelas centrais estão unidas por uma única varanda de sacada, salientando o papel do corpo central como eixo da composição simétrica que caracteriza essa mesma fachada. Esta reforça a ligação do edifício com a sua envolvente, numa relação privilegiada com a panorâmica sobre o Tejo que dela se disfruta, e com o jardim que se assume como um prolongamento da área social da casa.

PROGRAMAS DECORATIVOS: PINTURA, ESTUQUE E AZULEJO

A história deste espaço - a casa e a respetiva envolvente está, como constatamos, associada à história e à vivência das principais famílias que a habitaram até meados do século XX e por isso respetivamente ligada a uma transformação material dos seus interiores e exteriores, que refletem vivências culturais anteriores que vão sendo alteradas pela adopção de novos modelos na construção das quintas de recreio.

Ao entrar e atravessar o portão, o visitante depara-se com uma estrutura fechada - pátio de entrada relacionado com a função de receber - e constituindo-se muito provavelmente como uma ante-sala de visitas.

Aqui o azulejo integra e reveste a arquitectura com as 4 cenográficas figuras de convite inscritas num padrão monocromático datado aproximadamente do 2º quartel do século XVIII, (Fig. 3) uma composição bastante dinâmica que lembra as laçarias dos revestimentos seiscentistas e rematados por pilastras robustas em *trompe-oil*.

Prosseguindo o percurso, a entrada da casa é antecedida por um vestíbulo, espaço que marca o início do interior do edifício ladeado por duas salas que poderão ter servido funcionalidades diversas. Acede-se através de um arco em cantaria a um extenso corredor central que, atravessa todo o edifício até à fachada tardoz, tal como se verifica também no andar nobre. Ele regula e distribui a circulação interna na casa, de acordo com a crescente exigência que, desde os finais do século XVIII, se vinha impondo numa maior definição funcional dos espaços internos das habitações.

No interior, destacam-se as salas de aparato; sucessão de *cazas* (utilizando a expressão coeva) ou compartimentos, uns de caracter mais social localizados junto à entrada e abertos sobre o jardim, e, os destinados a um quotidiano mais íntimo e privado situados à esquerda e junto do tardoz do edifício.

A circulação vertical é assegurada por uma escada em madeira de reduzidas dimensões para uso doméstico, situada junto da cozinha, e por outra de aparato, de grandes dimensões em

pedra, que se desenvolve em dois lanços com patamar, situada à direita do átrio de entrada.

A maioria da azulejaria que encontramos no interior do edifício pertence à segunda metade do século XVIII, intervenção decorativa bem marcada nas escadarias, nas conversadeiras e silhares do vestíbulo, a qual poderá remeter para um edifício pre-existente neste século, como já referimos

Nos dois pisos da casa sobressai paralelamente a riqueza decorativa das pinturas oitocentistas que revestem os tetos e paredes, bem como o revestimento azulejar que encontramos não só na grande escadaria, mas também a pontuar outros espaços.

Os interiores da Quinta Alegre através dos seus atributos decorativos apresentam um cenário magnífico de sugestões visuais e carga simbólica registado em diferentes revestimentos murários das suas dependências.

O revestimento das paredes num programa decorativo integrado que aqui encontramos é muito revelador do gosto do seu proprietário e do respetivo grupo social dominante que promovia uma imagética muito própria. Mais do que um gosto decorativo, este tipo de pintura encerra em si uma carga de significados e de afirmação do poder da uma burguesia nobilitada.

O ambiente das salas é alegre, festivo, “ao gosto de Pillement”[11] com cenas enquadradas por decoração vegetalista, como cornucópias, laços, flores e folhas de acanto.

Embora a linguagem vegetalista seja dominante - grinaldas, festões, cartelas, e motivos soltos de grande efeito decorativo - surge também figuração, tais como meninos em brincadeiras e atividades alusivas às artes. (Fig. 5)

A grande sala de aparato (Fig. 6) é o espaço social privado mais importante da casa, restrito certamente a uma elite reconhecida e onde a decoração é total, profusa, pela extensão e unidade decorativa que proporciona, cobrindo integralmente as paredes de forma sumptuosa, acolhedora e uniforme. Virada ao jardim, está decorada com pinturas murais formando falsas arquiteturas de colunas sobre balaustrada, e de onde se descortina uma paisagem luxuriante de árvores, plantas e pássaros, assumindo-se como um complemento à própria paisagem natural que dela se disfrutar.

No teto, um medalhão central, limitado por grinalda com ramos de videira com cachos de uvas, figuras da mitologia clássica, elementos geométricos e vegetalistas e cestos com alimentos em cartelas e frisos completam a decoração[12].

A qualidade plástica é grande e a simetria, perspetiva e fantasia da sua pintura fazem deste espaço um conjunto de grande qualidade cenográfica.

Outras salas se sucedem: em destaque a dedicada às Artes, decorada respetivamente com elementos a ela alusivos; o pequeno oratório, em cujo medalhão central do teto está desenhada a pomba do Espírito Santo; e a designada *Sala dos Panos*, (Fig.7) muito provavelmente um quarto localizado no ângulo sul, mais privado e com vista para o pátio e jardim. Expõe uma decoração cenográfica em drapeados de tecido, ornado ao centro com símbolos do Amor, tema recorrente e persistente nestas decorações, repetido no medalhão central.

Em algumas salas encontramos tectos estucados que completam a decoração da casa que foram igualmente objeto da recente campanha de restauro.[13]

O exuberante programa decorativo e iconográfico do piso nobre da Quinta Alegre está intimamente ligado à ideia de ostentação e aparato, ao gosto e poder económico do proprietário José Bento de Araújo que se perpetuou pela sucessão geracional indirecta da família Pereira/ Coruche que ocupariam a quinta até ao inicio do século XX, após o que voltaria à posse da família Telles da Silva.

Espaço privilegiado e com uma magnífica vista para o Mar da Palha, o jardim da Quinta Alegre é um prolongamento da arquitectura residencial da casa. Com um poço, lago, cavalariças e zonas agrícolas encontra-se hoje totalmente recuperado, procurando reassumir a sua essência romântica, como tão bem nos ficou documentado fotograficamente por Joshua Benoliel (1873-1932) nas divulgadas *Gardens - Parties* da Revista *Ilustração Portuguesa* em 1908 com as diversas representações e vivências do universo feminino e masculino no último

quartel do século XIX em Portugal e nas marcantes metamorfoses na relação entre pares.

O jardim desenvolve-se em patamares de diferentes níveis. O primeiro é limitado por muro com alegretes, tendo já desparecido o tanque central polilobado e os canteiros de buxo que o ornamentavam; uma larga escadaria em pedra conduz a um segundo patamar que possui ainda hoje um tanque e, um poço também em cantaria.

Os muretes outrora revestidos de forma mais integral por azulejos seriados a azul e branco do século XVIII apresentam-se hoje como uma especie de mostruário do azulejo desse período; desde figuração avulsa, folhas de acanto, palmetas, enrolamentos e concheados, plintos entre outros elementos.

Quem hoje visita a Quinta Alegre pode partilhar o ambiente arquitectónico privilegiado e o programa decorativo que materializa a vivência e o prestígio social, económico e ideológico de quem a habitou, elementos que seriam determinantes para sua reabilitação

A Quinta Alegre assume-se como um espaço de memória acumulando as diferentes vivências durante um tempo longo pertencente aos seus proprietários e num enquadramento arquitetónico privilegiado.

Fig.2 – Quinta Alegre: entrada principal (Fotografia das autoras)

Fig.3– Fachada lateral sobre o jardim (Fotografia das autoras)

Fig.1 – Edifício do Largo da Biblioteca Pública, propriedade de José Bento de Araújo, e casa de família dos seus sobrinhos (Fotografia das autoras)

Fig.4 - Pátio de honra e fachada principal (Fotografia das autoras)

Fig.5 - Pormenor da pintura mural alusiva às Artes (Fotografia das autoras)

Fig.6 - Pormenor da pintura mural. Sala de aparato. Antiga sala de jantar (Fotografia das autoras)

Fig.7 - Pormenor da pintura mural. A designada *Sala dos Panos* (Fotografias das autoras)

1 CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da, COELHO, Teresa de Campos - "O Palácio dos Marqueses de Alegrete à Mouraria: do Palácio ausente à memória do sítio" In Cadernos do Arquivo Municipal, II Série, volume V, Histórias de Casas e de quem la vive(u), vol. I, Coordenação Maria Raquel Henriques da Silva, Janeiro-Junho 2016, pp. 81-126; *Idem* - "Quinta das Lapas. Recreio e Erudição numa notável morada do 1º marquês de Alegrete (1641-1709)". *III Colóquio Internacional - A Casa Senhorial. Anatomia dos interiores*, Universidade Católica do Porto, CITAR, Porto, pp. 43-66; *Idem* - "Manuel Telles da Silva (1641-1709) e um GOSTO ERUDITO PELA ARQUITECTURA DE SETECENTOS - sociabilidades, vivências e espaços de habitar". *Actas do "V.º Congresso*

Internacional Casa-Nobre: Um Património para o Futuro, Câmara Municipal de Arcos de Valdevez (no prelo); *Idem* – Textos de apoio à exposição "Quinta Alegre", organizada pela Santa Casa da Misericórdia de Lisboa: Lisboa, Quinta Alegre, Julho de 2017; *Idem* – "Quinta Alegre: uma quinta de veraneio nos arredores de Lisboa. O distincto e apurado gosto da bella casa da Quinta Alegre", in *Quinta Alegre*, Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa (no prelo). Sobre o património desta família veja-se também, entre outros: CATARINO, Maria Manuela; DUARTE, Joaquim Moedas - A Quinta das Lapas: da casa construída pelo 1.º Marquês de Alegrete a jardim Romântico/Neoclássico do século XIX. In COLÓQUIO CHÁS DE PEDRA, 5, Azenhas de Santa Cruz, 2015 – *A quinta*. Torres Vedras: Câmara Municipal, 2015; MIGUEL, Pedro Lopes Madureira da Silva - *Descobrir a dimensão palaciana de Lisboa na primeira metade do seculo XVIII. Titulares, a corte, vivências e sociabilidades,* Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, dissertação de Mestrado em História Moderna e dos Descobrimentos, 2012. SILVA, Augusto Vieira da - "Sítio e Palácio do Marques de Alegrete", in *Revista Municipal*, n.os30 e 31, Câmara Municipal de Lisboa: 3º e 4º trimestres de 1948, pp. 3 a 15.

2 Decreto nº 44 452 de 5 de Julho de 1962, a que se acresce o Decreto nº 129/77 de 29 Setembro que esclarece sobre a abrangência dos elementos classificados: palácio, jardins e construções ou elementos decorativos nela existentes.

3 Como vem descrita no primeiro registo predial datado de 1937 o que se deve, sem dúvida, à atividade comercial de José Bento de Araújo (?-1844) que a terá (re)construído no século XIX.

4 ANTT, *Dicionário Geográfico de Portugal*, 1758, Tomo 11, C4, nº 297, pp. 2047 e 2052

5 A biografia do 1º Marquês de Alegrete tem vindo a ser também por nós delineada nos artigos que dedicamos ao património da família. Salientamos aqui apenas a sua importância como homem de confiança de D. Pedro II, como se pode deduzir dos muitos e importantes cargos que desempenhou na Corte. Protagonista da cultura erudita que então circulava quer nos salões do seu palácio à Mouraria, quer nos do Conde da Ericeira à Anunciada, essa mesma erudição está também expressa no património que construíu como se pode comprovar, entre outros exemplos, nas arquitecturas que pontuam a Quinta das Lapas, directamente inspiradas na Tratado de Serlio (CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da, COELHO, Teresa de Campos - "Quinta das Lapas. Recreio e Erudição numa notável morada do 1º marquês de Alegrete (1641-1709)", ob. cit., pp.43-66.

6 CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da, COELHO, Teresa de Campos – "Quinta Alegre: uma quinta de veraneio nos arredores de Lisboa....", ob. cit. (no prelo).

7 Idem, *Ibidem*. Segundo informação da Dr.ª Maria José Telles de Menezes Pinheiro, irmã do actual Marquês de Alegrete, é tradição na família de que a quinta teria sido anteriormente vendida, para voltar a ser adquirida pelos Marqueses de Alegrete já no início do século XX.

8 Cuja definição coincide, em grande parte, com a que nos dá o Padre Raphael Bluteau: "*Casas nobres chamamos as que têm logea ou pátio com aposentos capazes para uma nobre família". Vocabulario Portuguez e Latino [...],* Vol. VII, Lisboa: na Officina de Pascoal da Sylva, MDCCXX, p. 66.

9 Idem, *Ibidem*. Nos anos seguintes esta propriedade apareceria descrita da mesma maneira.

10 Primeiramente pelo filho Joaquim Pereira da Costa (1849-1876), que viria a ser Visconde de Pereira. Falecido este sem descendência, o seu património (nomeadamente a quinta) passaria para a irmã, Maria da Assunção Pereira da Costa, Viscondessa de Coruche pelo seu casamento com Caetano da Silva Luz (1842-1904), figura determinante para a História da Agricultura portuguesa e, posteriormente, para o filho destes Luiz Caetano Pereira da Costa (1869-1923). Em 1919 falece em S. Bartolomeu da Charneca Fernando Telles da Silva Caminha e Meneses (1881-1919) 6º Marquês de Alegrete, muito provavelmente na Quinta Alegre, o que nos permite deduzir que ela estava já novamente na posse desta família.

11 Não está documentada, até ao momento, a autoria das pinturas destas salas. Por aproximação comparativa com outras quintas na zona, tem sido avançado o nome de Joaquim Marques (1755-1822), um pintor - decorador

lisboeta ativo durante este período que conviveu de perto com o pintor Jean Pillement. CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da, COELHO, Teresa de Campos –"*O distincto e apurado gosto da bella casa da Quinta Alegre*". ....", ob. cit. (no prelo).

12 Quando do restauro das pinturas verificou-se a existência de uma campanha decorativa anterior que poderá corresponder à realizada no tempo de Joaquim Pereira da Costa. Teríamos assim, uma proposta de datação para a decoração deste espaço: realizada entre 1844 (data da morte de José Bento de Araújo e 1864,data da notícia *Archivo Pittoresco* que nos diz*:* " [A quinta] foi e muito melhorada e aformoseada por seu sobrinho e herdeiro Joaquim Pereira da Costa ". CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da, COELHO, Teresa de Campos –"*O distincto e apurado gosto da bella casa da Quinta Alegre*". ...ob. cit. (no prelo).

13 *PALÁCIO DO MARQUES DO ALEGRETE E JARDIM - ROMÂNTICO* - Relatório técnico da intervenção de conservação e restauro, Signinum. Gestão do Património Cultural, 2017.

Novos Usos para Lugares de Memória: reencontrar o tempo na Quinta Alegre

SOFIA ALEIXO

Doutora, Oxford School of Architecture, Oxford, United Kingdom / Arquitecta [vmsa arquitectos] Lisboa, Portugal / Professora Auxiliar, Universidade de Évora / Investigadora integrada do Centro de Humanidades (CHAM - FCSH/UNL) / Investigadora associada do IHC - pólo CEHFCI-UE. Portugal, saleixo@uevora.pt

VICTOR MESTRE

Doutorando, Centro de Estudos Sociais – Universidade de Coimbra / Arquitecto [vmsa arquitectos], Lisboa, Portugal, mestre.aleixo@mail.telepac.pt

RESUMO:

Na segunda metade do século XX, o remanescente da outrora extensa Quinta de recreio romântica localizada nos arredores de Lisboa, estruturas edificadas e jardim, foi classificado como Imóvel de Interesse Público, observando seguidamente um período de degradação e abandono, até ao início do século XXI onde foi objecto de intervenção. Após uma leitura histórica da evolução social da Quinta Alegre, apresenta-se o estudo, o projecto e a obra de restauro, reinfraestruturação e ampliação deste património cultural, onde a expressão artística do programa decorativo da casa nobre, que poderia ter condicionado a definição de um novo uso, contribuiu para a definição de estratégias de reencontro deste lugar de memória com um novo tempo.

PALAVRAS-CHAVE:

Quinta de recreio; Património Cultural; Intergeracionalidade; Restauro; Reinfraestruturação;Ampliação.

LUGAR DE MEMÓRIA

A Quinta Alegre, localiza-se na antiga Charneca do Lumiar, freguesia da cidade de Lisboa desde 1885, na fronteira Oriente com o concelho de Loures. A casa de habitar desta propriedade é referenciável, no contexto rural desta época e ainda nos dias de hoje, ao se encontrar nas imediações da igreja paroquial e do pequeno núcleo habitacional da Charneca. Implantada paralelamente à Estrada com o mesmo nome, em cota elevada em relação à propriedade, e desfrutando de uma vista desafogada sobre o Rio Tejo e Mar da Palha, a casa nobre pontuava a paisagem rural do século XVII, aquando da sua construção por Manuel Teles da Silva (1641-1709), 1º Marquês de Alegrete [1].

Local de habitação de nobreza titulada, a casa nobre apresenta-se como um edifício austero e despojado, de rigorosa geometria e expressão arquitectónica contida apresentando dois pisos, janelas de sacada no piso superior e de peitoril no piso térreo, pátio de acolhimento, adega, cavalariças e armazéns de alfaias agrícolas. A austeridade dos elementos arquitectónicos exteriores contrasta com a exuberância decorativa dos interiores, em pinturas, estuques e azulejos, onde temas relacionados com as actividades diárias, a cultura e inovação, apresentam uma erudição artística que é transposta da capital para o meio rural, enquadrando os rituais familiares, as festas religiosas e os momentos de convívio social.

Fig. 1 – Levantamento da Planta de Lisboa, escala de 1:25 000: plantas 10X-10V-11X-11V. Autores: Júlio António Vieira da Silva Pinto e Alberto de Sá Correia (1904-1911).

Na casa nobre da Quinta Alegre, o programa decorativo do piso superior é diferente do programa piso térreo, onde o corredor de acesso ao jardim apresenta pássaros no tecto e a sala de refeições, ao lado da cozinha, apresenta representações de loiça decorada com motivos de inspiração oriental, ou *chinoiserie*, em bules, chávenas e manteigueiras, acompanhadas de pão e fruta. No entanto, todos os restantes compartimentos apresentam conversadeiras revestidas a azulejo azul e branco, escaiola, molduras, frisos de grinaldas e/ou gregas nas paredes, e tectos trabalhados com desenhos e encaixes de cuidada marcenaria. No piso superior, a cultura e inovação surgem representadas por instrumentos musicais, pelo globo e por referências à pintura como arte, enquanto que a pequena capela, espaço onde os baptizados da família se realizariam, apresenta símbolos religiosos na sua decoração.

No exterior, a par do carácter erudito da arquitectura da casa nobre, observa-se a norte uma área de mata, ou bosquete, e a nascente um jardim formal, em patamares, frontal à fachada voltada ao Rio, contendo elementos de água - o tanque, o poço e a nora – que proporcionam momentos de recreio, calma e reestabelecimento no contacto com a vida e ar puro do campo por oposição à conturbada vida urbana, e configuram este lugar como uma quinta de recreio. Para além dos alegretes e muretes que delimitam o jardim, encontra-se uma extensa área de férteis terrenos e abundância de água com vinhas, pomares, olival, hortícolas e terra de semeadura, onde o sistema integrado de abastecimento de água, e o seu funcionamento, foram especificamente concebidos para uma propriedade com exploração agrícola.

No âmbito das quintas de recreio dos arredores de Lisboa, será ainda uma aristocracia tradicional, a par de uma emergente burguesia endinheirada que as ocupa, particularmente na parte oriental da cidade, na transição do século XVIII para o século XIX. Sendo a datação da construção desta casa nobre desconhecida, tal como se desconhece se foi originalmente concebida como Quinta de recreio, será no início do século XIX que se enquadra João Bento de Araújo, um “poderoso comerciante

de Lisboa"[2], que se instala na Quinta Alegre em 1819 e que deixa a sua marca física na história social desta Quinta [1]. Ao não ter família fundadora nem aristocrática nem influente na corte portuguesa, e por isso não dispor de pedra de armas, João Bento de Araújo opta por colocar a data de aquisição da propriedade no seu monograma na entrada, em brozem, encimando portão de ferro forjado, e em peça de cantaria na pequena fonte pública exterior onde, demonstrando uma vertente benemérita, terá fornecido água à comunidade local.

Provida de diversas campanhas de obras de renovação (nomeadamente pelo seu sobrinho herdeiro em 1864), revelando o gosto artístico da época e a modernidade dos seus proprietários, a casa nobre da Quinta Alegre é, no início do século XX, palco de eventos sociais, reuniões e festas, da esfera da vida privada que são divulgados publicamente através de registos em clichés do fotógrafo Joshua Benoliel (1873-1932) e que são publicadas na *Ilustração Portuguesa*. A reportagem "Uma *'garden party'* na Quinta Alegre" [3] publicada em 1908, é um testemunho histórico da vida social nesta casa, que recebia uma sociedade urbana que se deslocava nas suas recentes e modernas viaturas automóveis, para momentos de fuga da monotonia que o progresso tinha trazido à cidade, permitindo entender a importância destes locais na sociedade neste período.

Fig. 2 - "Uma *'garden party'* na Quinta Alegre" (1908). Fonte: Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em http://digitarq.arquivos.pt/, ref. PT-TT-EPJS-SF-008-08234_m0001

CONHECER: DO SÉCULO XX AO SÉCULO XXI

Ao longo do século XX observou-se uma progressiva redução de área da propriedade, que igualmente reflectiu outro tempo na sua importância sociocultural e urbana, tendo sido afectada pelos desenvolvimentos da cidade de Lisboa. Da memória da extensa Quinta Alegre de produção, ainda documentada na cartografia de Silva Pinto (1911) e na Planta de Lisboa (1950), não se encontram já vestígios da mata e do jardim romântico, e observa-se delimitação de uma área menor dedicada ao espaço produtivo que terá resultado, inicialmente de expropriações devido à construção do aeroporto de Lisboa (1942) e ao prolongamento das suas três pistas (1947), e depois provavelmente por venda de parcelas que se destacaram, processo comum em quintas de grandes dimensões nas zonas periféricas da capital. Aliás, na descrição incluída no *Guia Urbanístico e Arquitectónico de Lisboa* [4] sobre a transição "Das quintas senhoriais à empresa pública de urbanização" [p.42], é abordada a construção de bairros que, na década de 60, dá lugar à promoção imobiliária por parte de grandes empresas que implantam bairros em vastas e desordenadas operações fundiárias, em terrenos de antigas quintas nos arrabaldes, a par de iniciativas municipais localizadas principalmente ao longo das saídas da cidade para norte. Embora a Quinta Alegre seja referida nesse Guia (p. 217), não foi directamente afectada por estas iniciativas, nem pelos posteriores planos da EPUL (1971-2014), que preservaram, como indicado no Plano Geral de Urbanização da Cidade a "Charneca. Antigo núcleo arrabaldino da cidade que se desenvolveu em volta do seu terreno de feira e campo de amoreiras. «Testemunho da imagem rústica sete-oitocentista»" (p. 213).

Comprada pela Santa Casa da Misericórdia de Lisboa (SCML) em 1983, é descrita na escritura como composta por "casa nobre, pátio com dois portões de ferro, jardim e parque, armazém em alvenaria e zona descoberta". Imóvel de Interesse Público desde 1962, apenas em 1977, e no âmbito de uma extensa classificação de monumentos nacionais, se esclarece que a classificação abrange a quinta "com

o palácio, jardins e construções ou elementos decorativos nela existentes" [5]. No entanto, ao alcançar o século XXI a Quinta Alegre apresenta um estado de conservação frágil mas tipologicamente coerente e intacto, encontrando-se reduzida à casa nobre (intacta), anexos agrícolas (em ruínas), pátio de aparato (cujos revestimentos azulejares foram removidos para salvaguarda e restauro após sucessivos furtos) e uma área exterior murada onde se encontram ainda o lago, a nora, o poço, e plátanos de frondoso porte num abandonado jardim, onde as cantarias de alegretes, escadório e pináculos já não se encontravam no local.

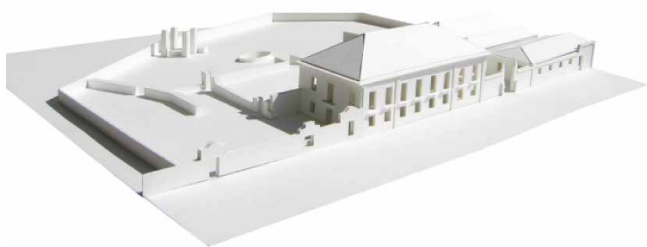



Fig. 3 – Quinta Alegre: maqueta da propriedade comprada pela SCML em 1983. Fonte: vmsa arquitectos (2007).

A Quinta Alegre, é assim na actualidade um lugar de memórias históricas, como um arquivo familiar, guardando páginas da vida social privada. A história de lugares como este proporciona o estabelecimento de memórias que se desvanecem com o tempo, onde registos documentais permitem perdurar por gerações. O património edificado constitui um desses documentos, onde as memórias que as paredes antigas podem desencadear reflectem usos ancestrais. Quando décadas passam sobre edifícios cujos usos não se adaptaram sucessivamente à evolução da sociedade, revela-se uma certa dificuldade na reutilização desses lugares, perdendo-se as memórias no tempo, entretanto em decadência, por vezes em ruína. Este foi também o percurso da Quinta Alegre onde o abandono revelará o que seria a desadequação dos desígnios que terão estado na origem da Quinta à movimentada e automatizada vida trazida pelo novo século XX. Notoriamente, e tal como sucedeu com muitas outras, as quintas de recreio deixaram de ser relevantes na exposição social dos seus proprietários.

Fig. 4 – Quinta Alegre: vista do Campo das Amoreiras. Fonte: vmsa arquitectos (2007).

RECONHECER

A metodologia de abordagem ao estudo da actual propriedade murada da Quinta Alegre, partiu da análise histórica documental de desenhos e textos, a par de uma leitura atenta e coordenada da realidade física construída (vmsa arquitectos), do sistema decorativo (técnico de conservação e restauro António Vasques), e da paisagem (arquitecto paisagista Luís Cabral) que permaneceu até ao início do século XXI [6]. Consideraram-se como elementos fundamentais desta tipologia habitacional a sua relação com o lugar, a arquitectura que materializou um espaço de habitar, na sua morfologia de conjunto e na expressão dos seus alçados, na distribuição espacial das funções sociais nos espaços interiores e a sua relação com as escadarias de articulação entre a entrada, a circulação e, no andar nobre, com o jardim e paisagem exterior. Nos espaços exteriores, procurou-se entender o sistema hidráulico, o enquadramento no contexto do aglomerado rural e o papel cenográfico da casa nobre sobre a paisagem.

A decoração interior, mural, em tectos e pavimentos, regista numa expressão artística e técnica uma gramática decorativa utilizando diversos suportes e materiais. Por exemplo, a escadaria nobre, cuja localização é imperceptível do exterior, tem uma réplica na fachada, no piso inferior que surge dissimulada como se de um compartimento se tratasse, enquanto que no interior apresenta cantaria em calcário no pavimento, escaiola nas paredes, e silhar de azulejos pombalinos policromos, que acompanha os degraus com decoração em rosetão central em esponjado sobre rodapé verde.

ADAPTAR: HABITAR ENTRE GERAÇÕES

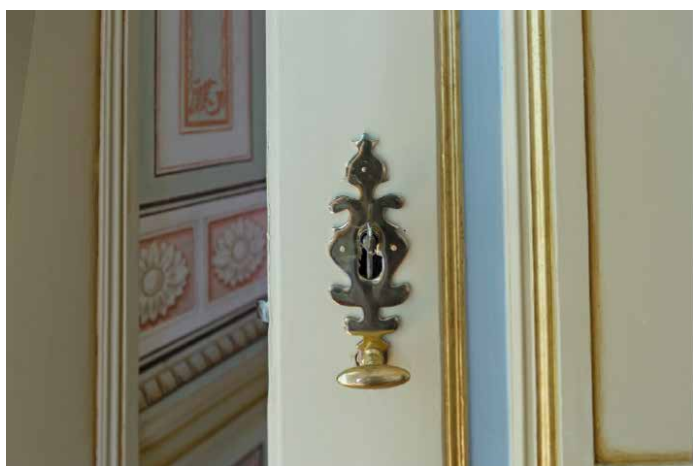
A implementação de uma ideia de reutilizar a Quinta Alegre passou por repensar, actualizando, os usos deste património como espaços de interacção e convívio, potenciadores de um sentimento de pertença, contribuindo ainda para a sustentabilidade dos equipamentos. O próprio contexto sociocultural e a geografia do lugar alteraram significativamente o sentido do uso desta casa aristocrática na sua génese. Ao fazer agora parte integrante da cidade, reduzida na sua área, qualquer ideia de habitar este lugar teria de passar pela definição de um uso que permitisse a sua fruição num inovador paradigma funcional. Nesse âmbito, a SCML tinha estabelecido os princípios sociais de *intergeracionalidade*, *mobilidade* e *sustentabilidade* como princípios gerais orientadores da recuperação dos seus palácios degradados [7]. No caso da Quinta Alegre, definiu o seguinte "Programa de Organização e Ocupação de Espaços": "Procura-se uma relação intergeracional entre os idosos e jovens de forma a garantir uma interacção constante e um desenvolvimento intelectual e social, evitando o isolamento e exclusão recorrente na 3ª idade (...) destinando o Palácio a funções abertas à sociedade que servirá como ponto de encontro entre gerações. O Jardim deverá ser considerado enquanto centro lúdico e de actividades (tais como tai chi, jardinagem, horticultura, circuitos de manutenção, entre outros) promovendo a vivência exterior e actividades físicas. Para a reabilitação da Quinta Alegre e implementação do programa funcional sugerido, propõem-se 3 unidades de acção, de forma a garantir um procedimento mais rápido" [8].

Esta intenção de instalar na Quinta Alegre um espaço intergeracional [9], com um lar residencial de idosos e uma unidade residencial de jovens, procura encontrar uma resposta social ao isolamento e à exclusão dos primeiros ao proporcionar a partilha de espaços com os segundos, considerando-se ainda que a abertura à comunidade exterior da casa nobre e seu jardim, com actividades lúdico-recreativas, potenciará a estima colectiva por este património. Requer este programa a refuncionalização da casa nobre e do conjunto das construções de apoio rural adicionando novos volumes, dinamizando uma interdependência social e funcional onde o jardim contribui para o estabelecimento dessas relações. O conceito de *intergeracionalidade* constitui assim o móbil desta intervenção, permitindo pensar de forma global o conjunto de espaços articulados por actividades onde as diferentes gerações possam vir a encontrar um lugar de convívio comum.

Fig. 5 - Unidade Intergeracional da SCML na Quinta Alegre, 2017. Fonte: vmsa arquitectos.

Às unidades de acção definidas, correspondem as fases de intervenção, concretizadas em projectos de arquitectura e especialidades. A fase prioritária corresponde à de restauro e reinfraestruturação da casa nobre e jardim, permitindo a sua abertura à comunidade que poderá aceder a espaços onde a expressão artística e cultural promoverá o bem-estar enquanto simultaneamente salvaguarda o património, e potencia a estima pública. A esta fase denominou-se *unidade social* (inaugurada em Julho 2017). Na segunda fase tratou-se de implementar uma *unidade assistida* nos anexos agrícolas, redimensionando-se o edificado classificado (em estado de ruína), construindo-se a sua ampliação com mais um piso onde se instalaram quartos com apoio médico 24 horas/dia, e construindo ainda um novo edifícios de quartos e apartamentos para os reformados da SCML (a inaugurar em Julho 2018). Finalmente, o projecto (em curso) de uma *unidade residencial*, a instalar em novo edifício, de pequenos apartamentos autónomos, que acolherá estudan-

tes e jovens casais. No global, este lugar permitirá que o conceito de *intergeracionalidade* encontre um espaço físico qualificado para a partilha de memórias numa vivência quotidiana com a cultura do século XVIII.

Figs. 6 e 7 – Casa nobre: fachada sobre a antiga Estrada da Charneca e pátio de aparato. Fonte: Filipa Bernardo (2018).

Figs. 8 e 9 – Casa nobre: quarto dos panos drapeados, suspensos criando cenário pictórico com motivos de amor, e detalhe de fechadura. Fonte: Filipa Bernardo (2018).

A intervenção foi estruturada por três atitudes perante o património em presença. Primeiro o restauro do programa decorativo, valorizando a pintura mural onde o próprio proprietário fez inscrever as suas insígnias na sala da música, resgatando os estuques das suas lacunas e fissuras e expondo de novo as escaiolas entretanto escondidas por camadas de tintas industriais, tratando os azulejos em conversadeiras, escadaria e pátio de aparato exterior restituindo as cores, padrões, e o acolhimento das figuras de convite, apreciando as magníficas madeiras em tectos, paredes, pavimentos e caixilhos procurando a sua manutenção e preservação pela substituição mínima de peças não funcionais, e recuperando o esplendor do cuidado desenho das serralharias como no caso das guardas e portõ

Figs. 10 e 11 – Casa nobre: sala de jantar, como motivos vegetalistas, pássaros e arquitectónicos em *trompe-l'oeil*, e sala das artes, com instrumentos musicais e cavaletes. Fonte: Filipa Bernardo (2018).

Previamente, no entanto, procedeu-se à intervenção de reinfraestruturação dos espaços com a introdução de núcleos de sanitários, refuncionalização mínima da cozinha e adequação dos sistema eléctrico, de climatização e de segurança contra incêndio, de acordo com a legislação em vigor, e no pleno respeito por todo o programa artístico descrito, pela autenticidade dos materiais que persistem com as suas qualidades estruturais e artísticas, e pela espacialidade de uma casa nobre, de características especificas a preservar. Finalmente, a ampliação das construções existentes, de forma a permitir um uso social qualificado.

Figs. 12 e 13 – Reinfraestruturação: iluminação, energia, aquecimento e segurança contra incêndio coexistem com programas decorativos em pavimentos, paredes e tectos. Fonte: Filipa Bernardo (2018).

Figs. 14 e 15 – Casa nobre: sanitários e cozinha; actualização para o uso contemporâneo mantendo a visibilidade das pinturas murais e no tecto, e do padrão pombalino de estrelinha, em azul cobalto sobre fundo branco. Fonte: Filipa Bernardo (2018).

RE-HABITAR UM LUGAR DE MEMÓRIA(s)

O re-habitar na contemporaneidade o património histórico, actualizando-o e dando-lhe um sentido social e comunitário, permite a criação de novas memórias através de novos usos por novos utentes. E nesse sentido se procura divulgar esta intervenção que ainda se encontra em curso [10,11,12]. Reabilitar para o século XXI significará assim restituir o património à estima pública, através do uso qualificado, e permitir a restituição do usufruto do património, criando recordações que se poderão voltar a publicar e fotografar como Benoliel fez há 110 anos.

Figs. 16 e 17 – Intervenção paisagística: o jardim, o pomar, os canteiros de aromáticas, o lago e a nora. Alegretes, plátanos centenários e novo edifício de alojamentos para reformados da SCML. Fonte: Filipa Bernardo (2018).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

[1] CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago; COELHO, Teresa Campos - *Novos Usos para Lugares de Memória: História e Património Artístico da Quinta Alegre entre os séculos XVIII a XXI.* Comunicação apresentada no Congresso Dinâmicas do Património Artístico – Circulação, Transformações e Diálogos, Org. FLUL, Outubro 2018.

[2] TENGARRINHA, José - *Venda dos bens da coroa em 1810-1820: os reflexos de uma crise nacional.* Análise Social, vol. xxviii (122), 1993, pp. 607-619.

[3] BENOLIEL, Joshua - *Uma 'garden party' na Quinta Alegre* (clichés). Empresa do Jornal O Século, Lisboa, 1908.

[4] AAVV - *Guia Urbanístico e Arquitectónico de Lisboa*. Associação dos Arquitectos Portugueses, Lisboa, 1987.

[5] VALE, Teresa; GOMES, Carlos; CORREIA, Paula; MANTAS, Helena - *Casa da Quinta Alegre / Casa da Quinta do Marquês do Alegrete / Centro de Formação Profissional da Santa Casa da Miseri-*

córdia de Lisboa (IPA.00003200). Direcção-Geral do Património Cultural, Ministério da Cultura, 2004.

[6] MESTRE, Victor; ALEIXO, Sofia - *Quinta do Marquês do Alegrete: conservação e restauro do palácio e jardim romântico: relatório prévio e memória descritiva apresentados à Santa Casa da Misericórdia de Lisboa*. Vmsa arquitectos, 2014.

[7] SCML - *Santa Casa recupera palácios degradados*. Comunicação apresentada na 1.ª Conferência os Palácios Históricos de Lisboa. Memória, Ruína ou Futuro?, Org. Instituto de História de Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e Fórum Cidadania Lx, Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 24 Janeiro 2015.

[8] SCML - Quinta Alegre – *Palácio do Alegrete. Campo das Amoreiras, 94 - Programa de Organização e Ocupação de Espaços*. DGIP: DIPO - Unidade de Projectos e Obras. Fevereiro, 2014. In http://www.am-lisboa.pt/documentos/1429269651I7eSN7uj5Sl17KW9.pdf (2018-07-31; 13:30)

[9] NAPOLEÃO, Maria Eduarda - *Novo paradigma de habitação para seniores*. Cidade Solidária, n.º 35, 2016, pp.56-65.

[10] ALEIXO, Sofia; MESTRE, Victor - *Exposição "Quinta Alegre, de pessoas para pessoas"*. Brochura. Palácio da Quinta Alegre, Lisboa, 4 Jul.17 – Ag.18.

[11] ALEIXO, Sofia; MESTRE, Victor - *Património integrado em edifícios históricos: opções éticas e metodológicas em intervenções de conservação e restauro na Quinta Alegre*. Comunicação apresentada no I Simpósio Ibérico 'A cal na arte e no património edificado'. Org. Laboratório Hércules | Universidade de Évora, Évora, 19-20 Outubro 2017.

[12] ALEIXO, Sofia; MESTRE, Victor - *The Palace of Quinta do Marquês do Alegrete: restitution strategies for space, time and memory*. A Cidade de Évora. Boletim da Cultura da Câmara Municipal de Évora, III série, Nº.1, Évora, 2016, pp.554-571.

O *Nobil Uomo* António Jacinto Xavier Cabral, negociante de quadros antigos em Roma

MICHELA DEGORTES

Doutoranda, bolseira Fct SFRH/ BD/129981/2017, ARTIS - Instituto de História de Arte Universidade de Lisboa, Portugal, mdegortes@gmail.com

RESUMO:

O levantamento de documentação inédita e de fontes impressas permite-nos seguir o rasto a António Jacinto Xavier Cabral, negociante de arte em Roma entre os anos vinte e setenta de Oitocentos, acompanhando as vicissitudes da sua profícua e controversa carreira no mercado de arte internacional. Ao longo de três décadas, Cabral também recolheu uma valiosa coleção de gravuras e águas-fortes, cujo catálogo publicado em 1850, iria servir de guia para auxiliar os estudos dos jovens artistas.

PALAVRAS-CHAVE:

António Jacinto Cabral; Roma; Mercado de arte; Alessandro Torlonia; Litografias.

INTRODUÇÃO

A biografia artística de António Jacinto Xavier Cabral (1798-1873) poderá ser incluída entre as mais escassas no panorama historiográfico português; é verdade que o *corpus* da sua obra pode ser considerado bastante insignificante: temos notícias de apenas dois desenhos e três gravuras[1]. Quanto ao mais antigo dos desenhos, já à época da sua produção levantou-se a suspeita que Cabral não fosse o autor, seria outro artista pago para o efeito, facto que levou Cabral a ser "processado" — e absolvido — por uma comissão de pintores[2]. Tratava-se dum painel alegórico à *Sagrada Constituição Lusitana* cuja apreciação, apesar da polémica, granjeou a Cabral uma pensão de três anos, concedida por D.João VI, para ir aperfeiçoar-se no estudo da pintura e da gravura em Roma. Em 1823, a chegada à *cidade eterna* mudaria para sempre a vida de Cabral, que nunca mais regressou a Portugal, e aí morreu em 1873, existindo o registo do epitáfio que este quis ver gravado no seu túmulo: *qui giace il conte A. Saverio de Cabral portoghese / per amore a le belle ati (sic!) elesse/ Roma per patria e in essa compí la vita d'anni LXXXII il XVIII aprile MDCCCLXXIII / lasciando fama di pio cortese benefico*[3].

É sobre esta suposta fama de *pio, cortese e benefico* que nos iremos debruçar, ou seja, por que razão Cabral deveria ser recordado em Roma? Não como artista, evidentemente, mas talvez como negociante de arte, cuja longa carreira abrange o período entre os anos vinte e os anos setenta de Oitocentos. Assim, o conhecimento da sua atividade comercial proporciona uma leitura crítica do contexto artístico de Roma e do complexo sistema daquele cosmopolita mercado de arte.

ALGUNS DADOS BIOGRÁFICOS

Segundo filho de Maria Francisca Alexandrina e de Francisco Xavier, cônsul de Portugal em Espanha e cavaleiro da Ordem de Cristo, António Jacinto nasceu em Lisboa em 1798[4]; do testamento do pai[5] pode-se deduzir que a família, sem ser particularmente abastada, teria alguma estabilidade económica. Poderá então surpreender a sua partida (em data incógnita) para o Brasil, talvez em busca de fortuna, visto que Cabral resulta ativo em Recife em 1819, onde o vemos fundar uma escola, o *Colégio de Educação da Mocidade6*, do qual seria diretor e "lente de Desenho Civil, e Militar"; dos documentos que atestam a aprovação régia da mesma escola em Setembro de 1820, depreende-se que aí se ensinaram várias disciplinas — português, inglês, francês, aritmética e geometria.[7] Resta por verificar onde Cabral se terá formado tornando-se apto no ensino do desenho. Duma carta à irmã datada de 1821, deduz-se que casara em Pernambuco e que era dono de uma fazenda no Sertão; todavia nesse mesmo ano, deixando a mulher e um filho, que nunca mais chegará a ver, embarcara-se para Lisboa. Aqui, por ter oferecido ao Congresso das Cortes o painel mencionado, desenhado «a bico de pena», Cabral foi agraciado com o hábito da Ordem de Cristo; quis então publicar a alegoria, constando os nomes dos soberanos D. João VI e Carlota Joaquina entre os subscritores, apesar de não se conhecer atualmente nenhuma gravura desta obra, mas apenas um texto explicativo redigido pelo próprio Cabral e editado pela Impressão Liberal.[8]

No ano seguinte, valendo-se do sucesso obtido com essa iniciativa, obtinha uma pensão régia para ir aperfeiçoar-se em Roma. As cartas aos irmãos revelam detalhes sobre a viagem e chegada a Génova, num tom exuberante com tendência a romancear as próprias aventuras, como o relato do naufrágio com *ondas (...) q paressião as montanhas dos Alpes, as quaes depois vi* ou a surpresa para a beleza de Genôa, onde visitara *os melhores Templos e os melhores Palacios (q os mais piquenos q aqui há tem mais preciozidades q o da Ajuda, e quem duvidar desta verdade mande os para ca para abrirem a boca como eu fiz)9.*

Em Roma, onde chegara em Junho de 1823, Cabral foi orientado nos estudos por Giovanni Gherardo De Rossi (1754-1827), antigo diretor da Academia Portuguesa de Belas-artes, outrora fundada na sede papal, que o introduzira no *atelier* do gravador Domenico Marchetti (1780-1844) e na elite artística e intelectual romana, onde exercia uma forte influência enquanto crítico de arte, *connoisseur*

e banqueiro. Já tivemos ocasião de abordar os primeiros anos da formação de Cabral[10] e não iremos debruçar-nos sobre esta fase da sua permanência em Roma; apenas iremos referir que neste início de carreira aparentemente brilhante mas pouco produtivo (apenas realizou três gravuras), conseguiu obter o título de Conde Palatino, concedido por Leão XII, e a nomeação de académico em prestigiadas instituições (as Academias de S. Luca, de Florença e de Bolonha). Ao longo da sua vida, como veremos, fará sempre questão de ostentar estas e outras honorificências.

OS ANOS VINTE: DE GRAVADOR A NEGOCIANTE

Os primeiros passos de Cabral no mercado de arte estão patentes num documento de 1827, tratando-se da *Proposta di vendita per il Governo di due dipinti di Carlino Dolci*[11].

O sistema do mercado de arte romano era dominado, desde fim de Setecentos, pelos colecionadores estrangeiros; feitas algumas exceções, a comitência romana dos eclesiásticos e das grandes famílias nobres perdera gradualmente a capacidade de suportar a economia artística local, tal como o fizera nos séculos precedentes[12]. Consequentemente, os *grandtourists*, representantes das elites e da classe dominante europeia, tornaram-se no motor do mercado de arte, contribuindo para a irradiação dos cânones estéticos neoclássicos em todo o mundo, mas também para a dispersão do património artístico italiano. A legislação tentara limitar o fenómeno da exportação de obras de arte introduzindo as licenças para exportação, cuja obtenção era obrigatória e dependia do parecer emitido pela *Comissione per le Belle Arti*, o órgão competente para a avaliação das peças a exportar, constituído por eruditos e académicos de S. Luca[13].

Ciente desta questão, no seu requerimento, Cabral especificara que já poderia ter vendido *a parecchi oltramontani questi quadri con suo grande profitto (..)14* mas que não o fez devido ao seu amor pela Santa Sé, sentimento que o levara a "oferecer" os seus quadros à Pinacoteca Vaticana ou ao Museu Capitolino — verosimilmente apenas estaria a par das dificuldades para obter a licença de exportação. Segundo uma estratégia recorrente, Cabral anexara ao requerimento diversas avaliações assinadas, no ano anterior, por artistas beneméritos ligados à Academia de S. Luca, tais como, Filippo Agricola, Andrea Pozzi, Giovanni Silvagni, Jean-Baptiste Wicar e o pintor Gaspare Landi (1756-1830), amigo íntimo de De Rossi, que, como vimos inicialmente, apadrinhara o jovem gravador português.

Graças à avaliação de Wicar passamos a saber que os quadros em questão seriam uma Santa Lúcia Mártir e uma Maria Madalena de tamanho natural, em formato oval, *due bellissimi originali15* do pintor florentino Carlo Dolci (1616-1686), e que Cabral possuía também um Santo Stefano de Domenichino (1581-1641), cópia de um original de Annibale Carracci (1560-1609). Na sua avaliação, Gaspare Landi considerou essa última tela como *opera diligentissima di Domenichino16*, opinião partilhada pelos outros avaliadores. Apesar de tudo, a *Commissione per le Belle Arti*, composta por Vincenzo Camuccini, Antonio Nibby, Agostino Tofanelli, Carlo Fea e Filippo Aurelio Visconti, expressou-se com parecer negativo, alegando que a Pinacoteca Vaticana apenas estaria interessada na adquisição de obras "*delli Primi Maestri fralli quali non si ascrive al certo Carlo Dolci17*", e que, além do mais, as telas não se encontravam em bom estado de conservação. No entanto, a atribuição a Dolci foi comprovada por unanimidade, sendo concedida a Cabral a licença para exportação e venda desses quadros no estrangeiro, facto que já por si constituíra um ótimo êxito. É interessante notar que Camuccini já tinha avaliado precedentemente, em privado, os dois quadros de Dolci porque um desses, segundo Cabral lhe dissera, tinha sido «acquistato dalla Corte ed atteso da S.M. Fedelissima»[18]. Adquisição que evidentemente acabou por não acontecer, visto a sucessiva proposta para a Pinacoteca Vaticana.

Seja como for, este episódio bastara a Cabral para abandonar o estudo da gravura e o *atelier* do seu mestre Marchetti, que, numa carta dirigida à Corte em 1828[19], o dera por desaparecido (De Rossi tinha morrido em 1827). Sabemo-lo ativo no mercado graças a

um recibo de 1830 que comprova a aquisição de um quadro, representando Santa Caterina, *creduto del Barocci*,[20], propriedade de Gaetano Menchetti, antigo aluno de Canova e negociante de arte.[21] Este detalhe é significativo do ambiente artístico romano contemporâneo, onde os jovens artistas chegados do resto de Itália e de toda a Europa, frequentavam-se nos *ateliers* dos mestres e nas tertúlias privadas; muitos, aproveitando as ligações atadas neste contexto, acabavam para enveredar pela carreira de negociantes no mercado da arte, assim como acontecera a António Jacinto.

A SOCIEDADE COM ALESSANDRO TORLONIA (1831-1847)

Em 27 de Abril de 1831 Cabral assinara um importante contrato com o príncipe Alessandro Torlonia, com quem se juntara numa sociedade para a compra e venda de quadros:

Fra sua Eccellenza il Sig. Principe Torlonia ed il Sig. Conte Antonio Cabral si stabilì contratto di società per l'acquisto e vendita di quadri nella qual società il suddetto sig Principe Torlonia immetteva il denaro occorrente per l'acquisto de' quadri, affari, ed altro, ed il Sig. Cabral le proprie cognizioni d'assistenza[22].

Cabral usaria a sua *expertise* para a escolha das peças a adquirir, enquanto o príncipe forneceria o capital necessário. Alessandro Torlonia (1800-1886) detinha a chefia do poderoso Banco Torlonia, fundado pelo pai Giovanni, e tornara-se banqueiro do papa Gregório XVI numa época em que o pontificado (1831-1846) via-se abalado pelas dificuldades económicas. Torlonia, em sociedade com James de Rothschild, viu nessa instabilidade financeira a oportunidade de emprestar dinheiro ao pontífice. A estratégia de empréstimos, adquisições e casamentos que tornara a família Torlonia numa das mais poderosas de Roma, incluía o mecenato e o colecionismo como meios para aumentar o próprio prestígio[23] e è neste contexto que se enquadra a atividade com Cabral.

A consulta de vários recibos[24] de transferências efetuadas por Cabral na conta da sociedade entre 1831 e 1833, revelam uma atividade bastante lucrativa, com adquirentes prevalentemente estrangeiros. A exposição e venda dos quadros acontecia num estabelecimento localizado no número 4 da Via degli Otto Cantoni, que é mencionado em *Il Mercurio di Roma* de 1843, anuário de todas as atividades comerciais, academias, oficinas e estabelecimentos públicos existentes na sede papal. O estabelecimento de Cabral aparece três vezes; na lista de *Gabinetti, Studi, Negozi e Depositi di oggetti d'ogni genere di belle arti25* è reclamizado de forma apelativa: «*Cabral Conte Antonio proprietario della preziosa collezione di scelti quadri antichi, e moderni, avendo fatto acquisto di varie gallerie composte degli autori citati dal Lanzi ecc, previene di avere aumento tali oggetti il di lui stabilimento*». Destaca-se a referência estratégica a Luigi Lanzi (1732-1810),*26* no intuito de atrair os *connoisseurs*. A *Galleria del sig. Conte Cabral* aparece novamente na lista das *Gallerie d'Arte,* sempre na mesma morada de Via degli Otto Cantoni, desta vez assim apresentada: «*Questa collezione di opere pittoriche è ricca di molti quadri antichi, ed in essa si veggono quelli provenienti dalla galleria dei marchesi Mosca, e da altre»27*. Finalmente, *Cabral conte Antonio, portoghese* aparece na lista dos *Pittori di Storia, e di Genere28*.

A galeria fechara as portas em 1847, quando Torlonia quis desfazer-se da sociedade, provavelmente porque Cabral estava a dever-lhe uma avultada quantia de dinheiro; na impossibilidade de pagar a dívida, este comprometeu-se a ceder ao banqueiro os quadros em sua posse, de cujo inventário constam 26 telas, maioritariamente de tema religioso[29] e ainda ficara com a obrigação de ceder o estabelecimento da rua Otto Cantoni. No entanto conseguira que Torlonia lhe pagasse uma pensão vitalícia no valor de 30 Scudi mensais, cláusula que o banqueiro aceitou apesar de tudo, «volendo aderire alla dimanda del Sig. Cabral, e soccorrerlo».[30] È claro que Cabral beneficiou bastante dos dezasseis anos da sociedade com Torlonia no que diz respeito à estratégia social, tendo estabelecido relações importantes graças ao rico banqueiro; tendo em conta os inúmeros mediadores e especialistas ativos no mercado de arte de Roma nessa epoca, è evidente a sua habilidade em conseguir juntar-se a uma figura como Torlonia em qualidade de perito. Teria certamente carisma natural,

aliado à grande ambição e alguma desinibição em gerir os negócios, pois è de ter em consideração a hipótese de também vender peças falsas (sendo esta uma prática bastante frequente no mercado de arte). A este respeito importa lembrar a sua relação com o artista sueco Carl Gustav Plagemann (1805-1868), que terá trabalhado no *gabinetto* de Cabral para "retocar" quadros para venda como originais dos mestres. Em Roma desde 1833, Plagemann deixou de trabalhar com Cabral após conseguir uma pensão da corte sueca[31]. Anos mais tarde o artista referira[32] ter visto no gabinete de Cabral uma tela atribuída a Guercino, representante *La morte di Didone*, e comparara-o com o quadro idêntico existente (ainda hoje) na galeria Spada[33]. Nos anos trinta, Plagemann copiou pelo menos um dos quadros pertencentes a Cabral, uma Sagrada Família atribuída a Annibale Carracci, pois o seu desenho servira de base para a publicação de uma litografia.

LITOGRAFIE DEI PIÙ CELEBRI QUADRI DELLA COLLEZIONE DEL SIG. C.TE ANTÓNIO J.TO. X.ER CABRAL (1834)

Em 1834, Cabral mandou publicar um álbum em grande formato constituído por quatro litografias de quadros da sua coleção, acompanhadas por comentários redigidos pelo erudito arqueólogo Pietro Ercole Visconti (1802-1880). O álbum apresenta-se com duas capas: a principal com o título em italiano, *Litografie dei più celebri quadri della collezione del Sig. C.te A.to. J.to. X.er Cabral proveniente da celebri gallerie con le dichiarazioni scritte dal Cav. Pietro Ercole Visconti,* editado pela Litografia Battistelli, e a secundária com título em francês, *Collection du conte A.J. Cabral formée des tableaux des pricipales galeries d'Italie. Litografhie de ses cadres choisi*s. A capa francesa especifica que *de deux en deux mois, il paraîtra un cahier de 4 planches: 2 sujets historiques 1 paysage 1 demi figure,* revelando que a ideia de Cabral era vender as litografias por subscrição e, conforme o sucesso, publicar seis cadernos por ano[34]. Somos da opinião que a publicação bimestral não chegou a acontecer, editando-se apenas este álbum, que nos dá a conhecer quatro dos quadros na posse de Cabral: uma *Sacra Famiglia35* de Annibale Carracci, uma *Madonna com Bambino e Sant'Anna* de Agostino Carracci, uma *Sofonisba* de Guercino e uma *Madonna con Bambino o Vergine com Bambino dormiente* de Giovan Battista Salvi, dito Sassoferrato.

Para a realização das litografias, Cabral encomendara os desenhos a três artistas; Plagemann copiara a tela da Sagrada Familia, um tal Raf. Fidenza[36] copiara os quadros de Guercino e de Agostino Carracci, enquanto a litografia do quadro de Sassoferrato deriva de um desenho de Paolo Guglielmi (1804-1862), artista próximo do circulo de Canova, que o escolhera para reproduzir em gravura muitas das suas obras; Guglielmi também colaborara na edição das litografias dos quadros do Prado, publicada em Madrid entre 1826 e 1832.[37] Um artista afamado, portanto, que nos anos trinta trabalhara na decoração do Palácio Torlonia em Piazza Venezia, tendo talvez conhecido Cabral nessas circunstâncias.

O quadro copiado por Guglielmi representa a Nossa Senhora adorando o Menino que dorme deitado ao seu lado; são conhecidas diversas réplicas deste afortunado sujeito original de Guido Reni, de autoria de Sassoferrato (1609-1685), artista habilíssimo a reproduzir a maneira do mestre bolonhês[38]. Uma dessas réplicas, atualmente em depósito na sede do Parlamento italiano e de propriedade do Museu de Palazzo Barberini, foi doada a esta instituição pela família Torlonia em 1892,[39] o que não deixa de ser uma coincidência bastante interessante; todavia não podemos afirmar ser essa a tela de Cabral, até porque não aparece no inventário dos quadros cedidos à Torlonia no fim da sociedade.

Em 1836, Cabral ofereceu ao pontífice o álbum de litografias «ricamente encadernado, em testemunho de gratidão da Nação Portugueza pelos socorros por Sua Santidade prestados aos seu legítimo Rei».[40] A notícia é referida em carta dirigida ao Duque de Loulé pelo Encarregado de Negócios em Roma Miguéis de Carvalho, que refere-se a Cabral, sem muita lisonja, como «traficante de quadros velhos». Na verdade este atravessara talvez o período mais afortunado da sua carreira, marcado

pela prestigiada parceria com Torlonia e pela concessão de várias honorificências, como os títulos de comendador da Ordem de Cristo e Moço da Real Camara, com que D. Miguel recentemente o agraciara (Cabral tinha-se tornado absolutista). Será talvez desta época um retrato que o representa com ar afirmativo, a exibir as honorificências apontadas ao peito; a paisagem com a cúpula da basílica de S. Pedro, que se abre no fundo, alude ao título de conde Palatino enquanto a ausência de instrumentos alusivos à arte da gravura indicia que o *nobil uomo* efigiado já não se identificara com a profissão de artista.[41]

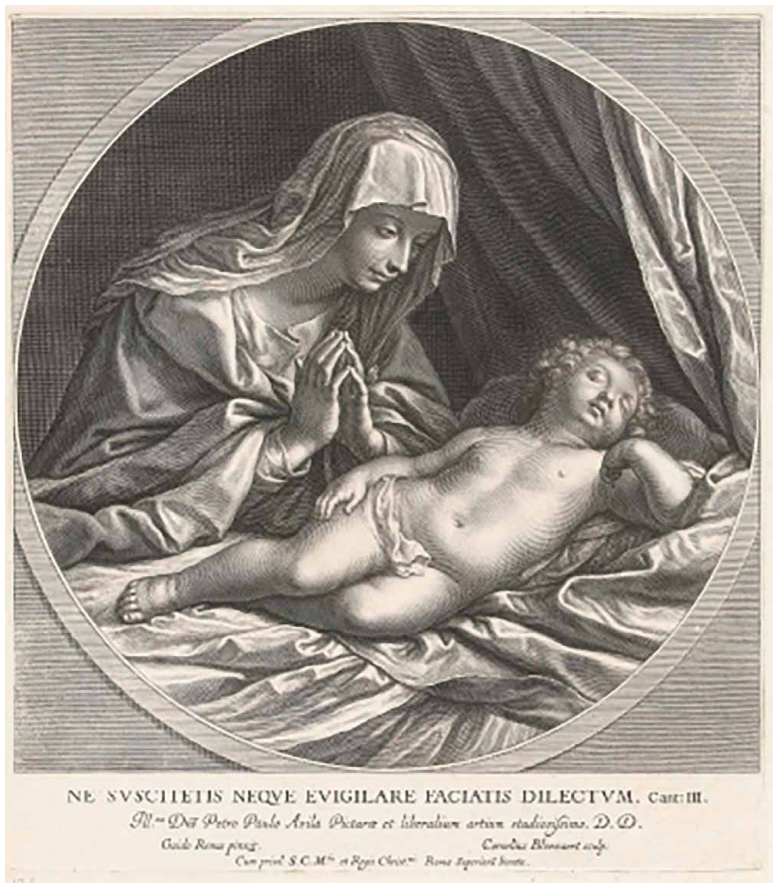



Fig. 1 *Vergine con Bambino Dormiente,* Cornelius Bloemaert (1603-1692) after Guido Reni, Gravura, 31.7cm x 27.7cm © Rijkmuseum

COLECIONISMO E UTILIDADE

No começo dos anos cinquenta, após o fecho da sociedade com Torlonia, Cabral estava novamente ativo no mercado: comprova-o uma breve carta de Tommaso Minardi (1787-1871) a avaliar cinco quadros em sua posse. Minardi, figura maior no panorama da *connoiseurship* e do restauro,[42] julgara excelente uma tela de Domenichino representando S.Tiago, entusiasmando-se no juízo: «*una figura sì dignitosa e piena di tanta vita, che non credo che il Domenichino, il quale certamente ne è l'autore, abbia mai fatto figura più viva e più francamente espressa di questa*».*43* Minardi avaliara uma «*tavola (...) senza dubbio opera di Giovanni Spagna dell'ultima maniera*», duas telas de Annibale Carracci — uma Virgem com Menino, as Santas Cecília e Agnese e os Santos Ludovico e Eustáquio e uma Deposição de Cristo com a Virgem e S. João, estudo do mesmo sujeito original de Correggio — e uma pintura representando Cupido, um Sátiro e uma Ninfa do pintor bolonhês Carlo Cignani (1628-1719). Concluíra a avaliação felicitando-se com Cabral: «*Io mi rallegro con lei di sì rari acquisti e che si belle opere tornino alla luce, e all'ammirazione degli amanti della pittura.*»*44* A avaliação de Minardi é sem dúvida de grande interesse, espelhando o gosto de Cabral e a estratégia nas adquisições ao fazê-las acreditar pelos melhores especialistas, garantindo as atribuições: mais um testemunho da sua completa absorção no mercado da arte romano e do teor das relações atadas com os artistas e os *connoisseurs*.

Da ligação com Minardi poderá derivar o interesse de Cabral pelo Purismo, de que o pintor italiano enunciara os princípios no discurso *Delle qualità essenziali della pittura italiana*, pronunciado na Academia de S. Luca

em 1834[45]. Neste contexto poderá ser enquadrada também a participação de Cabral na encomenda, patrocinada por Carlo Baldeschi e pelo marquês Giovan Pietro Campana, em 1850, ao pintor alemão Friedrich Overbeck (1789-1869) duma série de catorze aguarelas representantes das estações da Via Crucis[46]. Mas o interesse por Overbeck e pela linguagem estética dos Nazarenos poderá também ser relacionado com o conhecimento, anos adiante, dos pintores portugueses Francisco Metrass (1825-1861) e Visconde de Meneses (1817-1878), chegados a Roma em 1844 e ambos discípulos do pintor alemão[47]. Cabral conheceu-os em 46 e abriu-lhes as portas da sua *Galleria* para que aí pudessem copiar os quadros dos mestres[48], facto que referia com alguma vaidade em carta ao sobrinho. Por enquanto, esta é a única referência que remete para o contato com artistas portugueses a residir em Roma; não consta, por exemplo, nenhuma referência a Domingos Sequeira (1768-1837), em Roma desde 1826, também ligado à Academia de S. Luca e ao círculo de Tommaso Minardi.

Mas a ideia de apoiar os jovens artistas iria traduzir-se, anos mais tarde, numa iniciativa mais concreta. Em 1852, Cabral mandara publicar um catálogo da sua impressionante coleção de gravuras; publicado pela Tipografia Salviucci, juntara «le stampe dei più celebri incisori dal principio di quest'arte fino al giorno di oggi e formata principalmente per essere di norma e di ammaestramento agli studiosi ed artisti».[49] Destaca-se a ideia da coleção ter sido formada com intuito didático, porém o catálogo não contém imagens e configura-se como um inventário; foi concebido como um guia ou um manual imprescindível para os artistas que se quisessem aperfeiçoar na arte da gravura, como especifica a premissa: «Queste stampe all'acquaforte (...) sono indispensabili ai giovani che si applicano alla incisione per studiare praticamente ed apprendere la vera maniera di ben preparare i lavori, di farli progredire e di portarli a compimento»[50]. Assim, considera-se que eventualmente Cabral permitira aos estudantes consultar a coleção. No catálogo, as gravuras são elencadas por ordem alfabética: o nome do gravador é seguido do número de peças do mesmo autor na coleção, os respetivos títulos e, em alguns casos, as observações. O elenco impressiona pelo teor qualitativo. O breve texto introdutivo destaca a raridade de 23 gravuras de Robert Strange (1721-1792) e de 56 de William Woollett (1735-1785), mas no heterogéneo elenco sobressaem muitos outros artistas (Durer, Rembrant, Tenier, Rosaspina, Morghen, Volpato...), cujas obras «costarono somme vistose e diligentissime ricerche»[51] e foram recolhidas ao longo de trinta e tal anos.

A presença no catálogo de duas gravuras de Benjamin Comte (1762-1851) — as vistas do Mosteiro da Batalha e do Aqueduto de Lisboa — e de outras sessenta e quatro de Francesco Bartolozzi (1728-1815), ambos artistas ativos em Lisboa no começo de oitocentos, poderá espelhar alguma ligação, afetiva ou de negócios, a Portugal; todavia, ao contrário de muitos negociantes de arte estrangeiros que mediavam as aquisições dos colecionadores seus compatriotas, não temos provas que Cabral tenha atado ligações de negócio com os colecionadores portugueses, de resto muito pouco ativos no cosmopolita mercado artístico romano. Neste sentido, não poderemos referir-nos a Cabral como um possível elo de ligação entre Itália e Portugal em termos de mercado de arte, enquanto os avanços da pesquisa não provarem o contrário; apenas temos notícia de que, em 1846, Cabral restaurara um quadro sob encomenda do diplomata brasileiro António De Meneses Vasconcelos Drummond, na altura ministro plenipotenciário em Lisboa[52].

O nome de Cabral aparece antes ligado ao do colecionador inglês Lord Algernon Percy, Duque de Northumberland, que em 1855 adquirira a prestigiadíssima coleção dos irmãos Pietro e Vincenzo Camuccini, graças à mediação de Emil Braun e à controversa intervenção do já mencionado marquês Giovan Pietro Campana, requintado colecionador e na altura presidente do Monte di Pietà de Roma.[53] O episódio é controverso devido ao *escamotage* organizado para contornar a legislação e obter a licença de exportação para os quadros da valiosíssima coleção Camuccini[54]: em condições "normais" o estado nunca iria conceder a licença de exportação para obras do calibre do *Festino degli Dei* de Giovanni Bellini

ou a *Madonna dei Garofani* de Raffaello[55], mas neste caso prospetara-se ao governo um lucro considerável. Sem debruçarmo-nos sobre o desinibido *modus operandi* de Campana, importa dizer que, para levar a bom fim a transação, era preciso um testa-de-ferro; este papel coube a Cabral, que se assumira como comprador fictício, ficando assim ligado a um episódio que aponta para o lado controverso do mercado da arte ligado ao colecionismo internacional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um dos últimos recibos a comprovar a atividade de Cabral como negociante é datado de 1864 e refere, curiosamente, a venda dum retrato a óleo de D. João VI[56]; a partir deste ano Cabral ficaria acamado até a morte, tendo feito testamento em 1871. Em carta ao sobrinho, prometera expedir para Lisboa o que sobrara dos seus pertences, sem fazer menção de quadros ou gravuras. Os avanços da pesquisa poderão revelar mais detalhes sobre a dispersão da sua coleção. No entanto, a documentação levantada por ocasião deste estudo permite enquadrar a figura de António Jacinto Cabral no ambiente artístico romano de Oitocentos, desde os anos vinte até ao fim do Poder Temporal (1870). A sua completa absorção no ambiente de artistas, eruditos, colecionadores e figuras preponderantes da elite económica e política, proporciona uma leitura do complexo sistema que regulara o mercado de arte internacional, as tendências do gosto, as problemáticas relativas à proteção do património bem como a sua dispersão. Neste sentido, a figura de Cabral merece a atenção dos estudos sobre colecionismo e mercado de arte.

1 SOARES, Ernesto, História da gravura artística em Portugal, Vol.1, Lisboa: Samcarlos, 1971, pp.149-150

2 Para a biografia de Cabral veja-se LIMA, H. de Campos Ferreira, *O Conde Palatino António Jacinto Xavier Cabral Calígrafo e Gravador*, Coimbra, 1946. A questão do processo é a p.117

3 Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), Ferr. 884, f.16 Segundo o epitáfio, provavelmente errado, Cabral nasceu em 1791 e não em 1798, como provou LIMA, op. cit. p.105

4 LIMA, op.cit. p.105

5 ANTT, Feitos Findos, Inventários port mortem, Letra F, mç 184, nº7

6 «O Colégio de Educação da Mocidade, approvado por Sua Magestade Fidelissima Constitucional, erecto na Freguezia de S.Pedro Gonçalves em Recife». Lima, op.cit., p.146

7 *Ibid.,* p.145

8 CABRAL, António J. Xavier, *Explicação Analítica do Quadro Alegórico da Regeneração da Monarquia Portugueza*, Lisboa: Impressão Liberal, 1822

9 LIMA, op.cit, p.119

10 DEGORTES, Michela, *António Jacinto Xavier Cabral (1798-1873) em Roma: de promitente gravador a negociante de obras de arte*, ARTIS 3/2015, pp.134-135

11 Archivio di Stato di Roma (ASR), Camerlengato Parte I (1816-1824), Titolo IV, busta 173, ins. 576

12 CAPITELLI, Giovanna, GRANDESSO, Stefano, MAZZARELLI, Carla (coord), *Roma Fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità d'Italia),* Roma: Campisano, 2012, p.14

13 A legislação em matéria de proteção do património artístico tornara-se mais severa com a promulgação do Chirografo Chiaramonti (1802) e do Editto Pacca (1820).

14 ASR, Camerlengato, Parte I (1816-1824), Titolo IV, busta 173, ins. 576; «a muitos estrangeiros com o maior proveito» (tradução nossa)

15 ASR, Camerlengato, Parte I (1816-1824), Titolo IV, busta 173, ins. 576

16 *Ibid.*

17 *Ibid.* «dos primeiros Mestre, entre os quais não consta Carlo Dolci», (tradução nossa)

18 *Ibid.* «adquirido e esperado por S.M. Fidelissima», (tradução nossa)

19 DEGORTES, op. cit. p.135

20 BAV, Aut.Ferr, Racc.Visconti, f.4765r-v, «atribuido a [Federico] Barocci», (tradução nossa)

21 O *Mercurio di Roma* (1843) assinala o estabelecimento de Menchetti em Via Del Babuino

22 BAV, Aut.Ferr, Racc.Visconti, 53, f.6935r-v. Cabral devia a Torlonia 13800 Bajocchi.

23 FELISINI, Daniela, *Alessandro Torlonia: the Pope's Banker*, Palgrave Macmillan, 2016, p.153

24 BAV, Ferr., fls. 6920r-6932r

25 *Il Mercurio di Roma*, Roma:Tipografia delle Scienze, 1843, p. 323

26 Lanzi era autor da *Storia Pittorica dell'Italia,* publicada em três tomos entre 1795 e 96

27 *Il Mercurio di Roma*, Roma:Tipografia delle Scienze, p.458.

28 Id., p.298.

29 BAV, Ferr. 969, f.163r-v O inventário não menciona os autores dos quadros mas regista uma tela de Guercino representante Giobbe.

30 BAV, Aut.Ferr, Racc.Visconti, f.6935r -v; «querendo atender ao pedido de Cabral para ajuda-lo» (tradução nossa)

31 Arkivet, Thorvaldsens Museum, 11.0 2.1836; Em 1836 o escultor Bertel Thorvaldsen atestara o talento de Plagemann, recomendando que lhe fosse concedida uma pensão para aperfeiçoar-se em Roma. http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/en (2018-04-01)

32 BAV, Aut.Ferr, Racc.Visconti, f.5775 r-v; carta de Plagemann de 16 de janeiro de 1845

33 http://galleriaspada.beniculturali.it/index.php?it/93/guercino-la-morte-di--didone (2018-04-01)

34 O texto em francês especifica: O*n n'admettra de Souscription que pour une anne seulment; elle se composera de 6 cahiers de 4 gravure chaque. Le prix de chaque chahier est de 20 Francs pour les Associes et de 25Fr pour les personnes qui n'en prendont qu'un.*

35 Este quadro procedia da coleção Mosca, mencionada no *Mercurio di Roma* p. 458

36 Não encontramos informações acerca deste artista, cujo nome é especificado nas litografias com a epigrafe "Raf. Fidenza Disegnò"

37 TOZZI, Simonetta, *Paolo Guglielmi*, in G.Capitelli, S.Grandesso, C. Mazzarelli (coord), *Roma Fuori di Roma*, Roma: Campisano, 2012, pp-589-591

38 MACÈ DE LÈPINAY, François (eds.), *Il Sassoferrato, la devota bellezza*, Milano: Silvana Editoriale, 2017, p.53

39 http://storia.camera.it/arte/opera/giovan-battista-salvi-detto-sassoferrato--madonna-bambino (2018-02-01)

40 LIMA, op.cit., p.139

41 Uma fotografia deste retrato é publicada em LIMA, op.cit. p.104

42 Sobre Minardi veja-se SUSINNO, Stefano, *Disegni di Tommaso Minardi (1787-1871)*, Roma, 1982 e RICCI, Saverio, *Il magistero purista di Tommaso Minardi (1800-1850*), Tesi di Dottorato, Università degli Studi della Tuscia e di Viterbo, 2009

43 BAV, Aut.Ferr, Racc.Visconti, fl. 4942; carta de 28 de Janeiro de 1850; «uma figura tão digna e cheia de vitalidade, que não me parece que Domenichino, que certamente é o seu autor, tenha alguma vez pintado uma figura tão viva e francamente conseguida como esta» (tradução nossa)

44 *Ibid.* «Felicito-me consigo por estas aquisições tão raras, e por estas obras tão belas voltarem a ser admiradas pelos amantes das Belas Artes» (tradução nossa)

45 RICCI, op.cit., pp.135-159

46 BAV, Aut.Ferr, Racc.Visconti, fl.53 0r-v; Carta de Carlo Baldeschi a Cabral de 6 de Agosto de 1850, onde se fala da adesão de Cabral à iniciativa de encomendar a Overbeck as aguarelas. Sobre a encomenda em questão veja-se http://www.sothebys.com/fr/auctions/ecatalogue/lot.50.html/2009/old-master--drawings-n08515 (2018-01-20)

47 FRANÇA, José-Augusto, *A arte em Portugal no século XIX*, Lisboa:Bertrand, 1967, Vol.I, pp.273

48 «[Metrasse e Meneses] vem continuamente obsequiar-me na minha gallaria a onde têm feito algumas cópias dos quadros clássicos antigos», Lima, op.cit, p.140

49 *Catalogo della collezione appartenente al Signor Conte Antonio Cabral Membro Onorario della pontificia Accademia di S.Luca (...) contentente le stampe dei più celebri incisori dal principio di quest'arte fino al giorno di oggi e formata principalmente per essere di norma e di ammaestramento agli studiosi ed artist*i, Roma, nella Tipografia Salviucci, 1852

50 *Ibid.*

51 *Ibid.*

52 LIMA, op.cit. p. 140

53 Instituição que concedia empréstimos com condições favoráveis em troca de penhores de objetos, entre os quais obras de arte.

54 O episódio foi esclarecido por FINOCCHI GHERSI, Lorenzo, *«Il moccolo che va avanti fa lume per due». Pio IX, il marchese Campana e la vendita della collezione Camuccini,* Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte, 57/2003, pp. 355-371

55 *Ibid*. O quadro de Bellini è conservado atualmente na National Gallery de Washington enquanto a tela de Raffaello ainda faz parte da coleção Northumberland, conservada em Alnwick Castle.

56 BAV, Ferr. 884, f.6

Pompeia na bagagem de um ministro português em Nápoles[1]

RICARDO ESTEVAM PEREIRA

Museu de Sines, Doutorando em História de Arte, Património e Teoria do Restauro, FLUL, ricardo.pereira@mun-sines.pt

RESUMO:

José de Sá Pereira (1731-1813) foi durante 43 anos ministro plenipotenciário de Portugal em Nápoles. Nos seus ofícios (mais de 2.000), enviados semanalmente para Lisboa, vai dando notícias das descobertas arqueológicas de Pompeia e Herculano, e dos seus instrumentos de divulgação, fornecendo-nos importantes chaves para a compreensão da coleção dos condes de Anadia e dos espaços que a acolhem em Mangualde. Aqui, não encontramos verdadeiras antiguidades, mas sim peças contemporâneas, com destaque para as produções de porcelana, onde sobressai o notável dessert, onde se reproduzem em biscuit as mais notáveis esculturas romanas das coleções régias napolitanas.

PALAVRAS-CHAVE:

José António de Sá Pereira Menezes de Mello e Sottomayor; Nápoles; Arqueologia; Colecionismo; Porcelana.

O ano de 2018, Ano Europeu do Património Cultural, fica marcado, entre muitas outras iniciativas, pela abertura ao público de um dos mais notáveis exemplares da arquitetura civil portuguesa, o Palácio dos Condes de Anadia, em Mangualde. Para além da sua imponente arquitetura barroca, enriquecida nos espaços de representação por revestimentos azulejares e mobiliário setecentista[2], descobre-se, nos compartimentos mais privados, um outro mundo, marcados pelo intimismo da escala, pela delicadeza da decoração neoclássica e por uma atmosfera erudita, povoada de referências arqueológicas, de livros, de obras de arte e de memórias visuais de viagens, por diversos espaços do Mediterrâneo, realizadas na segunda metade do século XVIII e inícios do século XIX, que constitui um caso raro em Portugal e merecedor de um estudo aprofundado.

Nesta primeira abordagem, naturalmente limitada ao espaço disponível para o presente artigo, iremos centrar-nos no papel de José António de Sá Pereira Menezes de Mello e Sottomayor (1731-1813) – primeiro visconde de Alverca e segundo conde de Anadia – como veiculador de um novo gosto arqueológico, gerado ao redor do Vesúvio, durante os quarenta e três anos em que foi ministro plenipotenciário na corte napolitana, ou seja, entre 1765 e 1808. Nápoles era então a mais extensa e populosa cidade europeia e um fervilhante centro cultural, animado por viajantes de todo o continente, fascinados pelas escavações das cidades romanas de Pompeia e Herculano, pelas peças nelas exumadas, pelos novos museus e instrumentos de divulgação, que estavam a contribuir para a renovação da linguagem plástica. Tudo isso foi testemunhado diretamente pelo nosso enviado e transparece na sua correspondência diplomática, semanalmente enviada para Lisboa – mais de 2.000 cartas – que constitui a preciosa fonte onde iremos centrar a nossa atenção.

No arquivo do Ministério dos Negócios Estrangeiros, conserva-se apenas documentação posterior ao grande terramoto de 1755[3], por isso, não podemos descortinar o impacto diplomático das primeiras escavações da área vesuviana, iniciadas oficialmente, por ordem de Carlos VII (Carlos III de Espanha, a partir de 1759) no início de 1738, em Herculano e, em Pompeia, uma década depois. Ao ministro José da Silva Pessanha devemos a primeira referência, às descobertas herculanenses, em ofício de maio de 1757, onde informa: "Todos os dias se vaõ descobrindo novos thezouros de antiguidades nas ruinas de Herculano; com as quaes vay S. M. augmentando consideravelmente a sua magnifica galaria. Domingo se achou hũ cavallo de bronze, e diversas estatuas de marmore; cuja escultura excede a todas as que até agora de estimavaõ por singulares. No mesmo tempo se vaõ gravando as outras já descobertas; e brevemente se publicará o primeiro volume das estampas desta preciosissima collecçaõ."[4]

A obra referida viria a ser editada em oito volumes, sob o título *Le Antichità di Ercolano Esposte*, entre os anos de 1757 e 1792, e dela se conserva um conjunto na Coleção Anadia, com o ex-líbris de Sá Pereira. Nascida da vontade de Carlos VII, com o objetivo de controlar a qualidade artística e científica das publicações da coleção régia, bem como a utilização política da mesma ao serviço do prestígio do Reino e do soberano, os seus volumes constituíam um ambicionado presente, visto que a obra não era comercializada e o acesso aos achados era fortemente controlado, não sendo permitido aos visitantes realizar qualquer desenho, nem mesmo tomar notas[5]. Também a corte de Lisboa esperava avidamente estes volumes, cabendo, em 1785, ao Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros, Aires de Sá e Melo (1715-1785) – ligado por laços de parentesco a José de Sá Pereira –, solicitar a obtenção dos exemplares em falta na biblioteca real. A resposta do nosso enviado em Nápoles foi rápida: "[depois] de haver dado parte da dita memoria a este primeiro Secretario de Estado, me fôraõ aqui pela mesma via entregues os oito volumes conteúdos na lista inclusa, os quaes servem para completar os quatro corpos da referida obra, que a nossa corte costuma ahi receber em prezente d'esta por via do seu ministro."[6]

O incremento da quantidade e qualidade das gravuras, bem como o prestígio que atingem, estão bem patentes no Palácio Anadia, onde algumas das salas – como a de bilhar – são profusamente decoradas com exemplares, representando esculturas antigas, das coleções

napolitanas e romanas, bem como frescos de Rafael, reflexos do enraizado fascínio pela Antiguidade na cultura europeia.

O primeiro antepassado dos condes de Anadia a ocupar o posto de ministro plenipotenciário em Nápoles foi o já referido Aires de Sá e Melo, residente na cidade entre os anos de 1761 e 1764. Logo no seu primeiro ano, por ocasião do aniversário da rainha de Espanha, deslocou-se, em grande gala, ao beija-mão realizado no palácio de Portici – onde primeiramente se reuniu o espólio das escavações – e testemunhou: "o Rey depois do jantar publico, mostrou a todos os ministros, que alli concorremos as peças (...) que le tinhhaõ novamente descuberto nas ruinas de Herculano: consestiaõ estas em huãs balanças romanas de bronze muito bem trabalhadas; duas lâmpadas, ou candieiros do mesmo metal similhantes na figura ás nossas navetas das igrejas; e a hum homem a cavallo em acçaõ de ferir, ou de se defender de outro; mas faltaõlhe hum braço; os pés, e cauda do cavallo; e as pernas do cavaleiro do joelho para baxo; e será pella outava parte da grandeza ordinaria, ou natural."[7]

José de Sá Pereira sucede-lhe no posto e é, naturalmente, sensível a "tudo o que aqui ha de mais notavel; comprehendidas as maravilhosas descobertas das antiguas Cidades de Erculano, e Pompei"[8], e que atraíam os mais ilustres visitantes europeus, entre os quais diversos, mas raros, portugueses, como o do duque de Lafões em 1769[9] e de novo em 1776 "na volta de Constantinopla, e do Egipto, havendo vizitado as Ilhas de Malta, e de Sicilia"[10], o capitão João Manuel Wade, "vindo de Gôa pelo Mar Roxo, e ultimamente de Malta"[11], o cavaleiro Fernando José Correia[12] [Brandão de Bettencourt Henriques de Noronha], D. Miguel da Silva Pessanha, com sua mulher, e Fernando José Correia[13], Dom Alexandre de Souza Holstein com toda a sua família, em 1792[14], logo de seguida o marquês de Niza, ao comando de uma esquadra portuguesa[15], Ambrósio Joaquim José dos Reis[16] e Dom Pedro de Souza e Holstein, já em 1805[17]. Eram fundamentalmente diplomatas e militares, com destaque para os cavaleiros da Ordem de Malta, como o comendador Dom António de Vilhena, o balio Guedes, alguns músicos, como Luísa Todi[18], e artistas, pouco referidos.

Nápoles estava já então preparada para receber, da melhor forma, este exigente turismo cultural, destacando o diplomata os "belos alojamentos, que hôje se achaõ n'esta cidade"[19]. Noutro ponto, informa que "alem d'estas grandes personagens, achase já aqui hum consideravel numero de muito ilustres viajadores: E outros muitos se esperaõ de vareas nações, particularmente inglezes"[20].

Sá Pereira esteve atento à renovação das instituições públicas e do panorama museológico, incrementada a partir de 1777. Nesse ano, informa-nos que a Universidade, recentemente reorganizada, iria ser transferida para o antigo, e mais amplo, colégio dos Jesuítas, ficando vazio o antigo imóvel "posto que menos vasto, muito mais nobre edificio, em que a mesma Universidade se achava fundada. N'este pois segundo me dizem se instituirà huma academia, em que se aprendaõ e exercitem as bellas Artes. A tal fim se formarà alli hum magnifico musêu composto das riquíssimas collecções, que se achaõ em Portici, e em Capodimonte: Estabelecendo no Salão do mesmo edificio huma publica bibliotheca, formada, tanto da numeroza livraria Farneze, quanto de todas aquellas que aqui tinhaõ os Jezuitas."[21]

No entanto, as obras arrastaram-se no tempo e, em 1790, ainda estão longe da conclusão, apesar do empenhamento pessoal do rei[22], renovado quatro anos depois, quando uma grande erupção do Vesúvio pôs a corte em alerta para o grande perigo em que se encontrava a coleção de antiguidades: "Como a dita horroroza irrupçaõ ameaçava bem de perto o delicioso sitio de Portici; temendo-se consequentemente a irreparável perda d'aquella preciozissima collecçaõ das mais ràras antiguidades, com duplicada força incessantemente se trabalha em terminar aquella porçaõ do magnifico edificio do Museum em Napoles, positivamente destinada para a referida collecçaõ. Hum dos objectos da vinda de Suas Magestades, por dous dias, a Napoles, na semana precedente, foi o examinar, e animar com a sua Real prezença o adiantamento da dita obra."[23]

O "tanto cellebre enorme Grupo do Touro Farneziano" é a única escultura antiga que

encontramos referida nos ofícios do ministro. O transporte deste, que é o maior grupo escultórico da Antiguidade, executado num único bloco de mármore, acarretou particulares cuidados, tendo mesmo sido enviada uma corveta para acompanhar o navio que o transportou, a partir de Roma, durante parte do percurso[24]. A 25 de maio de 1788, chegou a salvo à capital, prevendo-se que "depoiz de alguma pequena restauração, de que preciza, será situado no meio da vásta Praça, que forma o centro d'este Passeio publico"[25]. Não nos surpreende encontrá-lo por estre as gravuras que se expõem nas salas do Palácio, nem por entre os guaches pintados pelo balio Paes, sobrinho do nosso ministro e um dos primeiros portugueses a legar-nos representações gráficas dos sítios arqueológicos da Campânia.

A escultura antiga, que atingia preços de mercado certamente incomportáveis para o diplomata, e cuja exportação era impedida por uma apertada legislação, está no entanto presente na coleção dos condes de Anadia, não só por meio de gravuras, como vimos acima, mas, com ainda maior destaque, num conjunto de figurinhas de *biscuit* – esculturas individuais, bustos e vasos – que constituem uma verdadeira gliptoteca miniaturizada, destinadas à decoração de um *dessert*, que ocuparia o centro da mesa nos jantares mais solenes. Foram produzidas na *Real Fabbrica Ferdinandea* a partir de 1785 e baseiam-se em peças das coleções régias, constituindo múltiplos do conjunto criado originalmente para o próprio rei, formando o centro de uma mesa de 60 talheres, identificado por Angela Caròla-Perrotti[26]. A proposta de distribuição apresentada por esta investigadora prefigura soluções museográficas que iremos encontrar nos museus que estavam a tomar forma, como o de antiguidades de Gustavo III da Suécia, de 1794, ou o *braccio nuovo* dos Museus Vaticanos, inaugurado em 1822.

As peças conservadas em Mangualde incluem apenas um grupo de duas figuras, de maiores dimensões, que corresponderá à peça central do conjunto, e representa Dioniso e Eros, numa versão reduzida do grupo romano da coleção Farnese. O destaque dado à taça de vinho e às uvas torna-o perfeitamente adequado para o centro de uma mesa festiva. De entre os quatro grupos mais pequenos, enquadrados na temática dos amores dos deuses, destacamos o de Hércules e Ônfale (fig. 1), onde o grande herói invencível serve voluntariamente como escravo da mulher amada. Esta escolha iconográfica levando-nos a crer que a aquisição do conjunto tenha ocorrido por ocasião do casamento do ministro, celebrado a 2 de fevereiro de 1799. Terá sido este certamente o motivo para a renovação e engrandecimento da mesa do diplomata, com peças de um gosto arqueológico mais atualizado, visto que o ministro já residia em Nápoles há mais de 20 anos.

Fig. 1 – Hércules e Ônfale, c.1790, Real Fabbrica Ferdinandea; *biscuit*; Palácio dos Condes de Anadia, Mangualde.

Fig. 2 – Hércules e Ônfale, Época Romana; mármore; Museu Arqueológico Nacional (inv. 6406), Nápoles.

Apesar de raras, são importantes as referências à porcelana na correspondência diplomática – mesmo quando abunda a nomeação de jantares e banquetes, onde infelizmente a mesa nunca é descrita. A primeira notícia prende-se com a remodelação da Administração realizada em 1776, após a queda do ministro Tanucci, na qual Dom Thomas Péres foi chamado de volta à Secretaria de Estado, abandonando, consequentemente, a direção da fábrica da porcelana."A dita fabrica de cujo nôvo segrêdo he author o referido Péres, trabalha mais lentamente, e com menos perfeiçaõ do que trabalhava do tempo d'El Rey Catholico; Nem he facil que ella taõ cêdo se restitûa ao mesmo florescente estado, em que entaõ se achava."[27]

Apesar deste juízo inicial, depreciativo, o nosso ministro vem a mudar de opinião passados seis anos, com a constatação da significativa melhoria de qualidade da produção cerâmica, sob a dinâmica direção de Domenico Venuti (1745-1817) que, a partir de 1780, é simultaneamente diretor-geral das escavações do Reino e da *Fabbrica*. Do encontro destas suas duas missões, nasceram peças onde é patente uma preocupação de rigor na reprodução de peças escultóricas antigas e na pintura de vistas dos sítios arqueológicos. Projeto pessoal do rei, a fábrica foi instalada num edifício anexo ao Palácio Real de Nápoles, num "pequeno mas solido edificio, originalmente destinado para segura habitaçaõ em occaziões de terramotos"[28]. Nela viu Goethe diversas estátuas e vasos, utilizados como modelo pelos artistas, comprovando a intensa troca interdisciplinar que carateriza este projeto ímpar.

Em 1781, foi contratado o escultor Filippo Tagliolini, de formação romana e com experiência na modelagem da porcelana, adquirida na fábrica imperial de Viena. Logo no ano seguinte, o ofício de 1 de setembro reconhece a excecionalidade do novo patamar de qualidade rapidamente atingido pela fábrica, quer técnica, quer artisticamente, ao servir-se do repertório formal das antiguidades trazidas recentemente à luz: "fez d'aqui à vella para Carthagena huma d'estas fragatas de guerra, indo a bordo da mesma hum magnifico Serviço de Louça ultimamente feito n'esta Real Fabrica; mandado como presente por Sua Mag.de Siciliana a seu Augusto Páy. Representa o dito Serviço, tanto na forma, como nas miniaturas muitas das cellebres antiguidades de Herculano, que podéraõ alli ser imitadas."[29]

Cinco anos mais tarde, parte rumo a Inglaterra o "serviço etrusco", oferecido a Jorge III e ainda hoje conservado na Royal Collection (Inv. RCIN 5000032). Estes serviços são acompanhados por pequenos livros onde se descrevem minuciosamente a sua decoração pictórica e a sua iconografia[30], dando ênfase às fontes antigas em que se basearam.

O conhecimento que Sá Pereira atinge, não só quanto aos valores plásticos, mas também quanto à técnica de fabricação da porcelana, sobressai no ofício de 29 de agosto de 1785: "A nova descoberta de huma materia propria para a fabrica da fina porcelana, mencionada na inclusa Gazeta Civica me da occaziaõ de informar a V. Ex.ª de que, apezar das diligencias do prezente Governo, para aperfeiçoar aqui a dita manufactura, achase esta quanto ao verniz, muito inferior á que se fabricava aqui no tempo de Sua Mag.de Catholica. Os mesmos fabricantes, que o dito Monarcha havia d'aqui levado para Hespanha, naõ podéraõ lá perfeitamente imitar a belleza da porcelana, que aqui faziaõ. A que prezentemente se faz em Napoles he de admiraveis formas, copiadas em grande parte de modellos antíguos. O chamado Biscouto he no seu genero bastantemente perfeito, Naõ saõ menos perfeitas as Pinturas da porcelana envernizada: Farîaõ estas porem muito maior resalto se o fundo fosse menos escuro, e mais lizo. Quando com a nova materia possa remedearse hum taõ essencial defeito, naõ cederá esta porcelana á das melhores fabricas da Europa."[31]

O serviço napolitano, hoje exposto na casa de jantar do Palácio Anadia, não foi adquirido pelo nosso ministro, pois apresenta, na base dos pratos, a inscrição "Paes mandou fazer em Napoles 1804". Ao centro destaca-se o Monograma do balio: *PA* (Paes do Amara). A decoração pictórica, monocroma, é de grande sobriedade, sobressaindo os elementos escultóricos das tampas das terrinas, às quais o modelo ficou a dever o seu nome: "Servizio dell'Oca", por reproduzir um mármore antigo das cole-

ções dos *Musei Capitolini*[32], de que se conhecem diversas outras versões.

Um dos mais surpreendentes aspetos dos ofícios diplomáticos é que neles se evidencia a amizade que ligava o nosso enviado ao ministro inglês, Sir William Hamilton, figura fundamental do colecionismo da época, cujo acervo, reunido em grande parte em Nápoles, constitui uma das bases do *British Museum.*

William Hamilton chegou a Nápoles em 1764, apenas um ano antes de José de Sá Pereira. Apesar de a correspondência não nos revelar quase nada sobre a influência desta amizade na formação do gosto dos dois colecionadores, acha-se uma importante notícia no ofício de 12 de dezembro de 1769 acerca da expulsão de Nápoles do homem de confiança de Hamilton, "hum certo Ancrevile" – Pierre-François Hugues d'Hancarville (1719-1805) – que ajudara o embaixador a reunir a sua coleção, bem como a estudá-la e a publicá-la nos quatro volumes de: *Collection of Etruscan, Greek and Roman Antiquities from the Cabinet of the Hon. William Hamilton.*

O enorme e significativo conjunto de peças reunidas por Hamilton, apenas possível devido à sua grande proximidade ao rei[33], não deixa de levantar suspeitas quanto à forma mais ou menos legítima da sua aquisição. Este Hancarville é descrito por Sá Pereira como um "aventureiro", que tinha aparecido em Nápoles cinco ou seis anos antes: "Monsieur Hamilton, Ministro d'Inglaterra, reconhecendo n'Elle huma vasta instrucçaõ e talento capaz de desempenhar o grande projecto de dar á estampa as Antiguidades Hetruscas, de que o mesmo Ministro, em vazos, medalhas, estatuas, e outros Monumentos foi aqui pouco a pouco formando huma bem numeroza, e perfeita Collecçaõ; animou por muitos meios o ditto Ancrevile para a impressaõ da ditta obra, a qual devendo acupar quatro Volumes *in* folio, já os dous primeiros se achaõ impressos, e pouco falta, para que o terceiro tambem sáia do prélo. A efeito da recomendaçaõ de Mr. Hamilton, tanto o Imperador, como o Gran Duque, e outros Princepes, que tem vindo do seu tempo a Napoles, se serviraõ das particulares nocções, que o mesmo Ancrevile tem de tôdas as raridades d'este Paiz, para com elle as examinarem. Já se suspeitava, que o Ancrevile houvesse feito algum abuso da familiaridade, com que em algumas occaziões era introduzido no Museu em Portici; pois que, de certo tempo a ésta parte, se lhe havia absolutamente prohibido alí o ingresso."[34]

Anos mais tarde, em 1787, na ausência do ministro, é o encarregado de negócios, José Agostinho de Souza, que comunica: "athegora somente se tem recuperado a metade do consideravel furto feito do Real Museo das Antiguidades de Ercolano em Portici; a qual metade restituiraõ espontaneamente este Ministro de Inglaterra, e hum dos primeiros Medicos d'esta Corte, que haviaõ sido os innocentes compradores"[35]

Ao contrário de Hamilton e mesmo dos Sousa Holstein, ou mais tarde de João Allen, o nosso ministro não parece ter colecionado antiguidades, centrando as suas aquisições nas novas produções por elas inspiradas, entre as quais se destacam também as réplicas de camafeus, particularmente apreciadas pelos colecionadores setecentistas, de que se conservam ainda no palácio de Mangualde numerosos exemplares, agrupados em conjuntos devidamente emoldurados e identificados no reverso[36].

Mas, surpreendentemente, o interesse do nosso ministro pela Antiguidade não se restringe ao mundo da Arte, entrando também no mundo da técnica. Numa tentativa para melhorar a produção nacional de azeite, relata: "Lembrome de haver há muitos anos visto na dezenterrada Cidade de Pompei dous antiquíssimos Ingenhos, hum que servia para o gram, e o outro para moer, ou espremer a Azeitona: Este, se bem me lembro, foi então mandado Copiar, e fazer d'elle prova; mas supponho que naõ havendo ella correspondido a expectaçaõ de quem a executou, foi julgado inútil, ou prejudicial, o renovar o uso de semelhante antiquado Modelo. E supponho isto porque depois naõ ouvi falar mais de tal invenção; e sei que aqui se continua a fazer uso de Lagares, semelhantes aos nossos, com pouca diferença."[37]

Raríssimas são as referências à pintura nestas cartas, que revelam, no entanto, um claro conhecimento das coleções régias, particular-

mente das peças da coleção Farnese, guardadas no, até então, nunca habitado palácio de Capodimonte, que servia "de Musêo, e Deposito de vareas, e preciosas Producções das Bellas Artes; pelas quaes se-tem feito sumamente famigerado"[38]. Na Real Quinta Favorita assinala: "vimos novamente os magníficos paineis, em que o famozo Akertbem [Jakob Philipp Hackert] exactamente reprezentou vareas das mais interessantes vistas, particularmente marítimas, das duas Sicilias: Paineis, que os Francezes tinhaõ levado para Pariz; e que este Monarcha, me disse, haver lá mandado recuperar por meio de naõ indiferente somma."[39]

Este gosto pelas paisagens meridionais está patente nos pequenos quadros da coleção, onde se destacam as erupções do Vesúvio, tão vivamente descritas, naquelas que são algumas das melhores passagens de Sá Pereira e onde ressalta a sua qualidade literária. No fundo do seu retrato de família, a paisagem abre-se sobre o vulcão, registado num dos seus momentos mais pacíficos, como o que descreveu: "Saõ já oito dias que da boca superior do Vezuvio se eleva huma alta e dença columna de fumo, e cinza; a qual, segundo a direcçaõ dos ventos, corre a huma, e outra parte; naõ sem prejuizo dos fructos, e plantas, em que ella cahe com maior força. Aqui porem, graças ao Senhor, apenas nos tem chegado alguns poucos temiveis borrifos d'este arido chuveiro."[40]

Fig. 3 – Retrato da família de José Sá Pereira, 1804, Paolino Girgenti; óleo sobre tela; Palácio dos Condes de Anadia, Mangualde

O retrato, que se conserva na sala de música do Palácio Anadia, data de 1804 e deve-se ao pincel de Paolino Girgenti (c. 1767-1815), presidente da Academia Napolitana de Belas-Artes. Nele surge acompanhado por sua mulher, Maria Joana de Sá Menezes, pela sua primeira filha, Maria Luísa de Sá Pereira de Menezes de Melo Sottomayor, que foi a terceira condessa de Anadia, nascida em 1801, e pela segunda filha, Maria José de Sá Pereira de Menezes, recém-nascida. Em 1808, nascerá ainda Maria Joana de Sá Pereira de Menezes[41], pouco antes do seu regresso a Portugal.

Não é, pois, de estranhar que, para além da paisagem, apenas o género retratístico esteja referido nas cartas, documentando a passagem por Nápoles de Élisabeth Vigée-Le Brun, vinda para retratar as infantas que em breve iriam casar[42]. Temos, no entanto, de recorrer a outras fontes para documentar o encontro, em Nápoles, do nosso ministro com Francisco Vieira Portuense (1765-1805), ocorrido em junho de 1796. Mais tarde, a coleção da família virá a integrar a mais famosa obra do pintor, *D. Filipa de Vilhena armando dos filhos cavaleiros,* infelizmente perdido num incêndio.

Já a passagem do arquiteto José da Costa e Silva, essa, sim, foi comunicada oficialmente para Lisboa nos primeiros dias de maio de

1776[43], e esse encontro também terá consequências, estando documentada a intervenção do arquiteto numa das casas da família, em Lisboa, a Quinta de São João dos Bem Casados.

Em 1806, com a entrada das tropas francesas em Nápoles e a fuga dos Bourbon para a Sicília, o ministro arreia as armas nacionais do seu portão e prepara-se para partir de regresso a Lisboa. No entanto, a viajem é sucessivamente adiada, devido à terceira gravidez de sua mulher e à dificuldade em fretar um navio de bandeira franca que conseguisse transportar em segurança, através de um Mediterrâneo em guerra, a sua vasta bagagem e os criados, enquanto o núcleo familiar e alguns servidores mais próximos se deslocam por terra. O receio da sua perda no mar era exacerbado por uma anterior experiência, quando do regresso a Itália, em 1802, a bordo de um navio mercante veneziano, que fora atacado por um navio tunisino, armado com trinta peças de artilharia.

José de Sá Pereira não foi, seguramente, o único a contribuir para a formação da coleção Anadia. Não podemos esquecer que ao seu redor gravitam diversos familiares, como a sua mulher, Maria Joana de Sá e Menezes, Aires de Sá e Mello, os sobrinhos Miguel Paes e Bernardo Paes de Castelo Branco, balio de Malta – um dos primeiros cavalheiros-artistas nacionais, cuja obra há que revelar -, e que, por isso, a coleção reunida é uma coleção de família que, apesar de miraculosamente preservada, não está ainda claramente documentada quanto ao seu processo de formação. Na ausência de um arquivo de família, perdido num incêndio, a documentação aqui apresentada ganha ainda maior importância, permitindo uma aproximação ao contexto cultural em que se formou o conjunto.

Os espaços que hoje acolhem as peças dever-se-ão a outros membros da família, após a morte do ministro ocorrida em 1813, menos de cinco anos após o seu regresso à pátria. Neles, ecoa um saudosismo de um mundo mediterrânico, de uma época feliz anterior às grandes convulsões políticas, povoado de prestigiadas obras de arte da Antiguidade, discutidas à mesa de uma das mais sofisticadas cortes da época, gozando da familiaridade de príncipes e reis. Se são muito raras as referências a Arte ou a Arqueologia nos ofícios do nosso diplomata, perdidas num mar de mais de duas mil cartas, quando cuidadosamente agrupadas, formam, no entanto, um conjunto coerente e da máxima importância para compreender o impacto que tiveram as descobertas de Pompeia e Herculano, a par das peças da Coleção Farnese, na renovação da linguagem plástica. Esta renovação formal, a par com o aperfeiçoamento técnico da produção de porcelana, em articular do *biscuit*, que se aproximava da brancura cristalina dos mármores, tão ao gosto da estética neoclássica, permite-nos enquadrar o precioso *dessert* conservado em Mangualde, como peça excecional que sintetiza em si o rico contexto cultural em que viveu José de Sá Pereira.

1 Este título merece uma justificação. Pompeia é hoje um lugar mítico da cultura europeia, que se sobrepõe aos outros sítios arqueológicos da área vesuviana, como Herculano e Stabia, por isso tomamos aqui a parte pelo todo, abarcando não só todos estes lugares, mas também os museus que abrigaram o seu espólio. Devemos um especial agradecimento aos Condes de Anadia e a seu filho Eng.º Miguel Paes do Amara, pela autorização dada para o estudo da coleção.

2 CARITA, 2015.

3 SAMPAYO, 1984, p. 174.

4 ANTT, MNE, cx. 778, 24 de maio de 1757.

5 ALLROGGEN-BEDEN e KAMMERER-GROTHAUS, 1983, p. 98.

6 ANTT, MNE, cx. 782, N.º 14, 5 de abril de 1785.

7 ANTT, MNE, cx. 778, 21 de outubro de 1761.

8 ANTT, MNE, cx. 780, N.º 19, 12 de maio de 1772.

9 ANTT, MNE, cx. 780, N.º 29, 18 de julho de 1769.

10 ANTT, MNE, cx. 780, N.º 20, 21 de maio de 1776.

11 ANTT, MNE, cx. 781, N.º 47, 24 de novembro de 1778.

12 ANTT, MNE, cx. 783, N.º 106, 18 de janeiro de 1791.

13 ANTT, MNE, cx. 783, Nº 117, 5 de abril de 1791.

14 ANTT, MNE, cx. 784, N.º 174, 1 de maio de 1792.

15 ANTT, MNE, cx. 784, N.º 186, 24 de julho de 1792.

16 ANTT, MNE, cx. 784, N.º 396, 10 de março de 1795.

17 ANTT, MNE, cx. 785, N.º 14, 30 de julho de 1805.

18 ANTT, MNE, cx. 785, N.º 2, 21 de julho de 1798

19 ANTT, MNE, cx. 780, N.º 18, 5 de maio de 1772.

20 ANTT, MNE, cx. 783, N.º 152, 29 de novembro de 1791.

21 ANTT, MNE, cx. 780, N.º 43, 28 de outubro de 1777.

22 ANTT, MNE, cx. 783, N.º 80, 19 de julho de 1790.

23 ANTT, MNE, cx. 784, N.º 362, 14 de julho de 1794.

24 ANTT, MNE, N.º 14, 20 de maio de 1788.

25 ANTT, MNE, N.º 15, 27 de maio de 1788.

26 CARÒLA-PERROTTI, 2017.

27 ANTT, MNE, cx. 780, N.º 44, 5 de novembro de 1776.

28 ANTT, MNE, cx. 785, N.º 14, 30 de julho de 1805.

29 ANTT, MNE, cx. 782, N.º 29, 1 de setembro de 1782

30 Domenico VENUTI, Spiegazione d'un servizio da tavola dipinto e modellato in porcellana nella Real Fabbrica di sua maestá il Re delle Sicilie, sopra la serie de' Vasi e pitture esistenti nel Real Museo Ercolanense, Napoli, 1782; Interpretation des Peintures Dessinée sur un Service de Table Travaillé d'aprés la boffe dans la Royale Fabrique de Porcellaine par Ordre de Sa Majesté le Roi de Deux Sicilles, Naples, Royale Imprimerie, 1787; Idem, Dichiarazione delle pitture di un servizio da távola modellato in porcelana nella Real Fabbrica di Napoli per uso della reale altezza la Dichessa di Parma, nella Stamperia Reale, Nápoles, 1790.

31 ANTT, MNE, cx. 782, N.º 35, 29 de agosto de 1785.

32 Conhecem-se outras réplicas como a do Museu do Louvre, Inv.º MR 168 (n.º usual MA 40) e a do Vaticano ou a da Gliptoteca de Munique.

33 Por exemplo: "Naõ ignora V. Ex.ª a summa benevolencia e particular familiaridade, com a qual este amabilissimo Soberano tractára sempre o muito benemérito Cavalheiro Hamilton, recebendoo no interior do Paço (particularmente em todas as Cazas de campo), naõ em ar de Ministro Estrangeiro; mas sim de amigo da mais intima confiança". ANTT, MNE, cx. 784, N.º 455, 12 de Abril de 1795.

34 ANTT, MNE, cx. 780, N.º 50, 12 de dezembro de 1769.

35 ANTT, MNE, cx. 783, N.º 47, 20 de novembro de 1787.

36 ALVES, 1972, p.12.

37 ANTT, MNE, cx. 783, N.º 88, 13 de setembro de 1790.

38 ANTT, MNE, cx. 785, N.º 18, 30 de agosto de 1806.

39 ANTT, MNE, cx. 785, Sem N.º, Nápoles, 15 de maio de 1803.

40 ANTT, MNE, cx. 781, N.º 19, 8 de maio de 1780.

41 ZUQUETE, 1960, p. 278.

42 ANTT, MNE, cx. 783, N.º 76, 22 de junho de 1790.

43 ANTT, MNE, cx. 780, N.º 18, 7 de maio de 1776.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (A.N.T.T.), Arquivo Histórico do Ministério dos Negócios Estrangeiros, cxs. 778 a 788.

AA. VV. – *Francisco Vieira o Portuense 1765-1805*. Museu Nacional Machado de Castro, 2001.

AA. VV. – *Pompei e l'Europa. 1748-1943* (catálogo da exposição), Electa, Nápoles, 1995.

ALLROGGEN-BEDEL, Agnes e KAMMERER--GROTHAUS, Helke – "Il Museo Ercolanese do Portici" in *Cronache Ercolanesi,* suplemento 2, Centro Internazionale per lo Studio dei Papiri Ercolanesi, Napoles, 1983.

ALVES, Alexandre – *O Palácio dos Paes de Amaral, Condes de Anadia, em Mangualde. Á sua História e ás suas Preciosidades*. Separata da revista *Beira Alta*. Viseu, 1972.

______ – *O Santuário de Nossa Senhora do Castelo em Mangualde*. Santa Casa da Misericórdia de Mangualde, Mangualde, 1989.

CARITA, Hélder – *A Casa Senhorial em Portugal. Modelos, Tipologias, Programas Interiores e Equipamento*. Leya, Alfragide, 2015.

CARÒLA-PERROTTI, Angela – *L'arte di imbandire la távola e il "Dessert per 60 Coverti" dei Borbone di Napoli*. Grimaldi & C. Editores, Napoles, 2017.

PEREIRA, Sara – *Portugal e Nápoles no Tempo de Pombal: Actividade Diplomática*. Dissertação de Mestrado em Historia Moderna e Contemporânea, apresentada no ISCTE, 2010

SAMPAYO, Luiz Teixeira de - "O Arquivo Histórico do Ministério dos Negócios Estrangeiros", *Estudos Históricos*, Ministério dos Negócios Estrangeiros, Lisboa, 1984, p. 174.

TEIXEIRA, José de Monterroso - *José da Costa Silva (1747-1819) e a receção do neoclassicismo em Portugal: a clivagem de discurso e a prática arquitetónica*, tese de doutoramento apresentada à Universidade Autónoma de Lisboa, 2012,

ZUQUETE, Afonso Eduardo Martins – *Nobreza de Portugal e do Brasil*, Volume II. Editorial Enciclopédia, Lisboa, 1960.

A musealização da pintura *Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz*

VIRGÍNIA GLÓRIA NASCIMENTO

Doutoranda do Programa Doutoral HERITAS – Estudos de Património, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, Lisboa / Laboratório HERCULES, Évora, Portugal, vgloriaanascimento@gmail.com

FERNANDO ANTÓNIO BAPTISTA PEREIRA

Professor Associado, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, Lisboa, Portugal, fernandoabpereira@gmail.com

ANTÓNIO CANDEIAS

Professor Associado, Laboratório HERCULES / Departamento de Química ECT / Universidade de Évora, Évora, Portugal, candeias@uevora.pt

ALICE NOGUEIRA ALVES

Professora Auxiliar Convidada, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, Lisboa, Portugal, alicenalves@gmail.com

RESUMO:

Partindo do estudo da pintura Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz, *atualmente em exposição no Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo em Évora, apresentamos uma reflexão sobre a importância dos valores intangíveis para a correta compreensão dos objetos religiosos musealizados e da preservação do vínculo ao seu edifício de origem como estratégia de recontextualização.*

ABSTRACT:

Starting from the study of the painting Lamentation on Christ deposed of the Cross, *currently on display at the Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo in Évora, we present a reflection on the importance of the intangible values for the correct understanding of religious objects that are musealized and for the preservation of its bond to the original building as a recontextualization strategy.*

PALAVRAS-CHAVE:

Musealização; Contextualização; Objeto religioso; Pintura retabular.

KEYWORDS:

Musealization; Context; Religious object; Altarpiece painting.

INTRODUÇÃO

A musealização da pintura quinhentista *Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz*, ocorrida no início do século XX, retirou a obra do seu enquadramento original na ermida de São Brás, em Évora, e eliminou o seu contexto cultual. Esta descontextualização, que embora se tenha revelado determinante para a sua preservação material, destituiu a pintura do seu uso original e atribuiu-lhe uma nova função museológica.

Perante o atual paradigma do património cultural, no qual a valorização dos aspetos intangíveis dos objetos musealizados se torna essencial para a sua correta leitura e interpretação, propomo-nos a refletir sobre a importância da recuperação do vínculo entre os objetos religiosos musealizados e os seus edifícios de origem, na procura por uma estratégia museográfica que recupere o contexto material e imaterial do património originalmente integrado.

A MUSEALIZAÇÃO DE OBJETOS RELIGIOSOS

Em muitos museus o acervo é composto por vários objetos que tinham originalmente um uso cultual ou devocional. A musealização destes bens implicou, necessariamente, a alteração dos valores funcionais que lhes eram atribuídos anteriormente. Contudo, apesar da ausência da utilização ritual e da atribuição de valores simbólicos, esse contexto intangível está intrinsecamente associado à materialidade da obra e torna-se visível no desgaste que o uso conferiu à peça ao longo do tempo. Eliminar esta informação é, em extremo, destituir a peça do seu significado e da sua razão de existir.

Sendo os museus espaços de memória, a desassociação entre a materialidade e a imaterialidade dos objetos religiosos contribui para a progressiva perda dos seus valores intangíveis, seja pelo desconhecimento dos visitantes em relação às práticas religiosas em que se inseriam ou pela ausência de informação contextual. Por outro lado, a sua transferência para os museus tem sido vista como uma forma de assegurar a preservação da materialidade do bem, apesar de, durante este processo de passagem do espaço sagrado para o espaço laico, o objeto perca os seus valores simbólicos inerentes à sua função cultual e se transforme num objeto museológico [1].

Ao retirarmos uma pintura retabular do seu contexto religioso, ou outro objeto religioso ao qual é atribuído um valor ritual, estamos a destitui-lo dos valores intangíveis associados à utilização cultual que justifica a sua existência. A reconstituição desse contexto no espaço museológico será sempre artificial, mas, pela importância que os aspetos intangíveis têm para uma correta inteligibilidade do património, torna-se necessário desenvolver estratégias museográficas que recuperem a ligação entre os bens musealizados e os espaços religiosos a que pertenceram.

Apesar desta abordagem não poder ser aplicada a grande parte do património religioso integrado em coleções museológicas, seja pelo desconhecimento ou pela destruição do seu local de origem, o restabelecimento do vínculo entre o objeto religioso e o seu edifício de origem permite que a recontextualização do bem seja feita pela associação a um contexto material e imaterial real, o que certamente contribuirá para a sua inteligibilidade. Neste ponto importa salientar que ao falarmos de objetos religiosos estamos, necessariamente, a falar de valores intangíveis. Desta forma, a interpretação do património religioso musealizado não pode ser feita apenas com base na sua materialidade, nos seus valores históricos e artísticos, sob o prejuízo de desvalorizar o contexto religioso que justifica a sua existência e que é fundamental para a sua correta leitura como objeto religioso. Desta forma, a musealização de objetos religiosos deve considerar a sua imaterialidade, a sua função e significado religioso para que seja feita a sua correta recontextualização [2].

A recontextualização do património religioso musealizado

Com a crescente importância dada aos valores intangíveis do património, a contextualização das peças com uma utilização ritual, ou provenientes de espaços de culto, passa a ser um fator a ter em conta na organização do discurso

museológico. No entanto, pela forte carga simbólica destas peças é essencial aplicar uma abordagem transversal, que considere todos os aspetos do bem que pretendemos comunicar, de forma a que o seu valor patrimonial possa ser reconhecido pelos visitantes [3].

Embora a transferência para o espaço laico de um museu elimine o contexto cultual dos objetos religiosos, como vimos, a sua descontextualização física e a quebra do vínculo entre o bem e o edifício onde esteve originalmente integrado pode surgir como resultado das transformações que ocorreram nesses espaços, devido à mudança na forma de usar o edifício ou de vivenciar a religião. Estas transformações caraterizam o objeto e são parte da sua história, contribuindo para o seu enriquecimento enquanto testemunho material dos valores imateriais dos espaços a que pertenceram. Através da comunicação desse percurso podemos reatar a ligação entre a peça e o espaço sacro, alargando a experiência museológica a outros edifícios que contam a história do objeto religioso, permitindo a sua recontextualização [4].

Centrando esta reflexão na realidade museológica das pinturas retabulares, verificamos que a sua transferência para o espaço expositivo conduz muitas vezes à eliminação da estrutura retabular e à inevitável alienação da envolvente arquitetónica, condicionando a forma como a interpretamos e compreendemos. Esta descontextualização poderá ser minimizada através de informação sobre o uso ritual e sobre o seu contexto, relacionando a pintura com a estrutura retabular, com o edifício e com os objetos que faziam parte do mesmo conjunto ritual. A incorporação desta informação no discurso museológico torna-se fundamental para assegurar a inteligibilidade do objeto, contornando o desconhecimento em relação ao uso ritual destes bens. Deste modo, os valores imateriais dos objetos religiosos musealizados não são conhecidos e que o seu significado intrínseco permanece inatingível para a maioria dos visitantes [2].

A associação de informação às peças expostas e o recurso à realidade aumentada seria, a nosso ver, uma maneira atrativa de complementar a sua observação direta, combinando informação sobre a materialidade do objeto com outros dados que podem remeter para valores imateriais. Este processo de documentação permitiria a recuperação dos contextos funcionais e simbólicos, através de reconstruções gráficas ou textuais, em suporte analógico ou digital [2].

Segundo Tilden [5], para além de dados factuais é essencial apresentar o significado e a forma de utilização dos objetos para que estes possam ser compreendidos por alguém que desconhece a sua origem ou a maneira como foram usados. Através de descrições mais completas, que incluam vários aspetos sobre a peça e o seu percurso, iremos fornecer ferramentas que permitam a assimilação dos valores imateriais das peças e do seu significado [6]. Estas preocupações têm-se refletido no aumento da informação disponibilizada aos visitantes, devido à crescente preocupação das instituições culturais em transmitir a importância histórica e memorial do património [7]. Contudo, no caso dos objetos religiosos os conteúdos centram-se na descrição histórica e artística, secundarizando os seus valores simbólicos e o seu uso ritual, retirando significância ao objeto.

A PINTURA *LAMENTAÇÃO SOBRE CRISTO DEPOSTO DA CRUZ*

A pintura *Descimento da Cruz*, como era designada até ao início do século XXI, pertencia originalmente ao altar colateral Norte do cruzeiro da ermida de São Brás em Évora. Este altar deverá ser sido construído durante a campanha decorativa realizada por volta 1573 [8] e 1575 [9]. Segundo a descrição da ermida realizada em 1651, o altar era de pedra e tinha um "retábulo pintado e dourado com o descimento da cruz e com hum São Miguel Arcanjo pesando as almas" [10]. Acredita-se que este retábulo tenha sido danificado em 1663, durante a Guerra da Restauração, sendo substituído, já no século XVIII, pelo altar de Nª Sª das Candeias, que existe atualmente no cruzeiro da ermida [8].

O estudo do percurso desta pintura teve como base os inventários camarários, realizados entre 1651 e 1906, que nos permitiram identificar as alterações que ocorreram no interior da ermida.

Contudo, esta documentação não nos fornece muitas pistas sobre o percurso da pintura nos séculos seguintes, deixando por esclarecer se existem outros elementos deste retábulo que possam ter sido integrados noutros arranjos retabulares, conforme sugere Túlio Espanca [8], ou se a pintura em estudo permaneceu na ermida até ser depositada no Museu Regional no início do século XX.

O processo de musealização

A musealização da pintura *Descimento da Cruz* é antecedida pela integração de vários objetos religiosos provenientes da ermida de São Brás na secção de ourivesaria do Museu Regional, nos finais do século XIX [11]. Embora se desconheça a data em que a Câmara Municipal fez o depósito da pintura, este deverá ter acontecido só após 1915, data em que o Museu Regional de Évora é oficialmente criado [12].

Após a sua integração no acervo do museu, e possivelmente no seguimento das obras de remodelação e adaptação museológica do antigo Paço Episcopal iniciadas em 1940, a pintura passa por um longo processo de restauro no Laboratório José de Figueiredo, em Lisboa. Embora não se saiba ao certo em que data a deu entrada na instituição, a ficha de restauro indica que em 1962 estava em muito mau estado de conservação e que já havia sido iniciado o seu restauro anteriormente [13]. Nesta data, Luís Reis Santos refere que a pintura "é uma belíssima composição arruinada e sem possibilidade alguma de ser restituída à beleza primitiva, em vista das extensas zonas de pintura que perdeu" [14]. Por esta razão, ou devido a outras circunstâncias que desconhecemos, a intervenção só seria concluída em 2010, altura em que passa a ser intitulada *Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz* e integra a exposição permanente do museu.

Durante o século XX o estudo da pintura foi prejudicado pela falta de informação sobre as pinturas eborenses da segunda metade do século XVI, como salientava em 1954 Adriano de Gusmão. Atualmente, está atribuída ao Mestre de São Brás (Sebastião Lopes?) e datada de cerca de 1560 [15]. Contudo, em meados do século XX Luís Reis Santos sugere que a obra poderá ser da mão de Cristóvão de Figueiredo ou de Garcia Fernandes, devido às semelhanças da figura de Maria Madalena com a que está representada na *Deposição d*a Igreja de Ferreirim [14]. Mais recentemente, Vítor Serrão assinala a semelhança técnica com as pinturas do retábulo-mor da Igreja da Tourega e com as pinturas *Pregação de São Brás aos animais* e *Martírios de São Brás* pertencentes ao retábulo-mor da ermida de São Brás [16].

Fig. 1 – Pintura Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz, c. 1560, Sebastião Lopes / Mestre de São Brás; óleo sobre madeira, 147 x 129 cm, Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo.

Fotografia de Glória Nascimento, FBAUL.

Uma proposta museográfica

Partindo dos conceitos acima abordados, relacionados com a relevância da recontextualização dos objetos religiosos musealizados e dos seus valores intangíveis para uma correta compreensão da materialidade do património, consideramos ser possível integrar no atual plano museográfico do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo uma estratégia de comunicação que recupere o vínculo entre a pintura *Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz* e a ermida de São Brás.

Esta proposta pretende valorizar a ligação entre a pintura e a ermida, prolongando a experiência museológica ao edifício religioso onde a pintura estava integrada e recontextualizando-a através da associação a uma situação ritual real, no qual estava originalmente inserida. Se considerarmos que a ligação entre o património integrado num edifício não se resume à materialidade do suporte, e que esse vínculo é definido pelos valores intangíveis que justificaram a sua existência num determinado espaço [4], esta ação poderá ser entendida como uma estratégia de musealização integrada, na medida em que recupera a ligação entre o edifício religioso e o seu património integrado que se encontra deslocalizado num museu.

Este processo de abertura do espaço museológico aos edifícios de onde provêm as peças que atualmente compõem o seu acervo é, também, uma forma de aplicar o conhecimento obtido através da investigação histórica e artística e do estudo técnico e material da obra. Estes dados de caráter científico, que muitas vezes não são disponibilizados aos visitantes, podem contribuir para a criação de uma abordagem transversal ao objeto religioso, tornando a experiência museológica mais atrativa e dinâmica.

O desafio será apresentar este conjunto de dados, que se relacionam com a materialidade da peça e com todos os valores intangíveis que permitem a sua inteligibilidade, através de uma linguagem acessível e apelativa, que não se sobreponha ao presente discurso museográfico do museu. Nestas circunstâncias, a realidade aumentada, da forma como é sugerida por vários autores, poderá ser usada para associar informação sem a impor ao visitante. A escolha entre usar este recurso, prolongando a visita a outros espaços que lhe sejam sugeridos fora do museu, ou não a usar, cingindo a experiência ao espaço museológico, caberá ao visitante.

Atualmente, o museu já está integrado em vários percursos patrimoniais na cidade de Évora, o que proporciona ao visitante uma contextualização histórica e artística da coleção, embora não exista uma ligação clara entre os edifícios e o seu património que foi musealizado. Esta ligação é feita essencialmente no museu, com a indicação da proveniência na tabela informativa colocada junto à peça. Apesar dessa ligação ser irrecuperável para várias peças, existem algumas pinturas retabulares, como é o caso da pintura em estudo, para as quais é ainda possível reatar esse vínculo, incluindo também informação sobre a pintura no seu edifício de origem.

A colocação de uma tabela informativa no cruzeiro da ermida de São Brás, informando que naquele local existiu um retábulo cujo único elemento remanescente se encontra atualmente no Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, permitiria ao visitante associar o edifício ao património religioso musealizado, retirado do seu contexto original. Sem querer musealizar um espaço que mantém a sua utilização religiosa, a disponibilização desta informação na ermida contribuiria, a nosso ver, para a divulgação do valor patrimonial deste Monumento Nacional. Assim a recontextualização da pintura poderá acontecer através da visitação do seu edifício de origem, estabelecendo um diálogo museográfico entre os dois edifícios que complementa a observação direta do objeto religioso e convida à descoberta dos valores intangíveis que justificam a sua existência.

Após a conceção desta proposta museográfica falta ainda o seu desenvolvimento e eventual implementação, que nos permitirá perceber qual a sua pertinência na atua estratégia do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo e qual a abertura das entidades religiosas à inclusão de elementos museográficos no espaço sagrado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A musealização do património religioso tem contribuído para a preservação material dos objetos religiosos que, pelas mais variadas razões, encontram no espaço museológico uma nova função. Contudo, a valorização dos aspetos intangíveis, associados aos valores simbólicos e à sua utilização ritual, tendem a ser secundarizados relativamente às suas caraterísticas materiais, relacionadas com o seu valor artístico. Esta dissociação entre a materialidade do objeto e os valores intangíveis que justificam a sua existência é ainda potenciada pela ausência de contextualização funcional e simbólica que facilitaria a sua inteligibilidade.

Com o reconhecimento dos aspetos intangíveis do património colocam-se novos desafios para os museus que têm nos seus acervos património religioso, devido à importância da recontextualização dessas peças e pela necessidade de se desenvolver novas estratégias museográficas que permitam que estes objetos sejam entendidos na sua globalidade.

O Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo é um exemplo representativo da importância que os objetos religiosos têm nas coleções dos museus em Portugal e para o qual propomos uma reflexão sobre as possibilidades de recontextualização das pinturas retabulares atualmente em exposição permanente. Tendo como caso de estudo a pintura *Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz*, consideramos que é possível recuperar a ligação com o seu edifício de origem, a ermida de São Brás, promovendo a sua recontextualização através da sua associação ao espaço religioso real, no qual estava originalmente integrada.

Sendo os museus espaços de memória e de salvaguarda do património, consideramos que a sua abertura a outros espaços patrimoniais da cidade contribuiria para a recuperação da ligação entre os objetos musealizados e os seus edifícios de origem, promovendo a preservação dos seus valores intangíveis, a recuperação da sua memória ritual e simbólica e a preservação do vínculo entre os edifícios religiosos e o seu património integrado deslocalizado no museu.

Será que esta é uma ideia pertinente e que melhorará a inteligibilidade dos objetos religiosos musealizados? É uma questão que fica ainda por averiguar.

NOTAS

Este artigo resulta do trabalho desenvolvido no âmbito do projeto de investigação "Preservação de pinturas retabulares integradas em edifícios históricos: contributos para a sua conservação e musealização", integrado no programa doutoral HERITAS – Estudos de Património (PD/00297/2013). A investigação conta com o apoio da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia através das bolsas de investigação PD/BI/114472/2016 e PD/BD/135144/2017.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

[1] ROQUE, Maria Isabel Rocha – O sagrado no Museu: musealização de objectos de culto católico em contexto português. Universidade Católica Editora, Lisboa, 2011. *http://www.uceditora.ucp.pt/resources/Documentos/UCEditora/Indices/Sagrado%20no%20Museu.pdf*(2018.5.20, 15h).

[2] ROQUE, Maria Isabel Rocha – *Entre o sagrado e o profano: prática museológicas de iniciativa eclesiástica*. Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, v.43, p.67-89, 2011, *https://www.academia.edu/4060550/Entre_o_sagrado_e_o_profano_pr%C3%A1ticas_museol%C3%B3gicas_de_iniciativa_eclesi%C3%A1stica*, (2018.5.20, 15h)

[3] AIRES DE BARROS, Luís – As «dimensões» intangíveis do Património Cultural. Revista ARTIS, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, n.º 2, 2003, pp. 261-270.

[4] NASCIMENTO, Virgínia Glória; NOGUEIRA ALVES, Alice – *O património integrado em monumento em funcionamento*. Atas do Congresso Ibero-Americano *Património suas matérias e imatérias* (Cd-Rom), Lisboa, 2-3 novembro de 2016, Laboratório Nacional de Engenharia Civil (LNEC).

[5] TILDEN, Freeman – *Interpreting our Heritage*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2007, p. 33.

[6] GRANCEA, Ioana, GRANCEA Viorel – *What can augmented reality technology do for museum visitors' understanding of religious objects*. Atas do 10º Simpósio Europeu de Conservação e Restauro de Arte Religiosa, Praga, 31 de maio e 1 de junho de 2018, Kermes Books, pp.191 -194.

[7] CRESPO, Maria Teresa Figueiredo – *Interpretação e Comunicação do Património Cultural Integrado em Contexto Museológico: o caso do Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria*. Dissertação de Mestrado em Museologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2012, *ttp://hdl.handle.net/10362/7869* (2018.5.20, 15h), p.85.

[8] ESPANCA, Túlio – *Inventário Artístico de Portugal: Concelho de Évora*. Vol. I, n.º VII, Academia Nacional de Belas-Artes, Lisboa 1966, p.320.

[9] BARATA, António Francisco – Évora Antiga: Notícias recolhidas com afanosa diligencia em favor

dos *asylos de Infância desvalida e Ramalho-Barahona*. Minerva Comercial, Évora, 1909, p.26.

[10] Arquivo Distrital de Évora (A.D.T.), Arquivo da Câmara Municipal de Évora, *Tombo das jurisdições, foros & propeos*, Livro n.º 220, fl.46 v.

[11] ESPANCA, Túlio – *Património Artístico Municipal: Imóveis, A Ermida de S. Braz*. Cidade de Évora: Boletim da Câmara Municipal (1ª Serie), nº3, Évora, 1943, pp.80-85.

[12] BARATA, António Francisco – *Catálogo do Museu Archeologico da cidade de Évora*, Biblioteca Digital do Alentejo (B.D.A.), *http://www.bdalentejo.net/BDAObra/obras/285/BlocosPDF/bloco02-7_16.pdf,* (2017.2.10, 15h), pp.9-10.

[13] Arquivo do Laboratório José de Figueiredo (A.L.J.F.), Processo de restauro n.º 2110.

[14] SANTOS, Luís Reis – *Painéis dos Mestre de Ferreirim de Igrejas e Conventos de Évora*. Cidade de Évora: Boletim da Câmara Municipal (1ª Série), nº21-22, Évora, 1950, pp.15-34, p.31.

[15] MatrizNet, Ficha de Inventário da *pintura Lamentação sobre Cristo deposto da Cruz* (ME 3220) *http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=1771 8* (2017.10.13, 10h).

[16] VIDIGAL, Pe. Manuel Carvalho – *Notícias da Tourega em 1736*. União das Freguesias de N.ª S.ª da Tourega e de N.ª S.ª do Guadalupe, Évora, 2015.

Um caso de "circulação" e "transformação" de património integrado: o túmulo do rei D. Dinis

GIULIA ROSSI VAIRO

Bolseira de Pós-Doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Instituto de Estudos Medievais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal, grossivairo@fcsh.unl.pt

RESUMO:

O artigo analisa o caso de estudo do monumento fúnebre do rei D. Dinis, obra-prima da arte portuguesa da primeira metade dos Trezentos, concebido e esculpido para permanecer no meio da igreja do mosteiro de S. Dinis e S. Bernardo de Odivelas. Não obstante, ao longo dos séculos o túmulo "circulou" dentro do templo: as contínuas movimentações a que foi sujeito alteraram para sempre a relação dialógica e funcional que o sepulcro mantinha tanto com a comunidade religiosa, quanto com o espaço eclesiástico, para além de danificá-lo, comprometendo a sua integridade e a sua originária feição.

PALAVRAS-CHAVE:

Escultura tumular; Mosteiro de S. Dinis de Odivelas; Património integrado; Valorização.

No âmbito do debate promovido pelo Congresso *Dinâmicas do Património Artístico –Circulação, Transformações e Diálogos*, o presente artigo propõe um enfoque particular, tomando como ponto de partida para a análise das problemáticas em discussão uma obra-prima da arte medieval portuguesa, exemplo de "património cultural integrado"[1]: o monumento fúnebre do rei D. Dinis, conservado na capela do Evangelho da igreja do antigo Mosteiro de S. Dinis de Odivelas. O complexo monástico foi classificado como "Monumento Nacional" em 1910, juntamente com o que restava do seu acervo, incluindo-se neste também o sepulcro régio[2] (fig. 1).

De facto, o túmulo ainda hoje se encontra no espaço para o qual foi encomendado, concebido e realizado, isto é, a igreja do referido cenóbio cisterciense de S. Dinis e S. Bernardo, fundado pelo rei D. Dinis, de acordo com a rainha consorte D. Isabel, nos arredores de Lisboa, em finais do século XIII. Contudo, como haverá maneira de argumentar neste texto, ao longo dos séculos o mausoléu sofreu movimentações que determinaram a sua parcial, mas significativa, descontextualização e consequente perda de integridade e unidade semiológica, danificando material e imaterialmente a obra. Para remediar os estragos sofridos, não só por causa de eventos catastróficos naturais, mas também por mão dos homens, o sarcófago foi igualmente sujeito a intervenções de restauro que, não obstante os bons propósitos, acabaram por transformar o monumento, alterando para sempre a sua originária feição.

Esta dupla acção "transfiguradora" – de *circulação* e de *transformação* – obriga-nos a repensar e restabelecer o *diálogo* da obra que hoje observamos com aquela que o rei encomendou assim como com o contexto para o qual foi concebida, nomeadamente por via de uma sua recontextualização, tanto histórica quanto, desejavelmente, espacial.

Uma obra-prima da escultura medieval europeia: o monumento fúnebre do rei D. Dinis

O mausoléu do rei D. Dinis (arca: 292 x 137 x 98 cm; suportes: 76/82 x 36 cm) foi o primeiro sarcófago monumental realizado para um soberano no reino de Portugal medievo[3]. Atualmente compõe-se de uma arca paralelepipédica, decorada nos quatro faciais, assente em seis bases e encimada por uma tampa com jacente. Está esculpido numa pedra de origem sedimentária, branda, muito clara e fácil de trabalhar. Originalmente era completamente pintado, sendo hoje visíveis vestígios da policromia original – ocra, vermelho, azul, castanho, verde – em todos os seus componentes.

No que respeita à sua iconografia, profundamente erudita e embebida na espiritualidade cisterciense, o túmulo do rei D. Dinis atesta-se como um *unicum* no panorama da arte portuguesa da primeira metade do século XIV e uma peça emblemática da escultura medieval europeia.

Fig. 1 – Atual colocação do túmulo do rei D. Dinis; capela do Evangelho, igreja de S. Dinis, Odivelas. Fotografia de José Custódio Vieira da Silva.

Executado entre 1318 e 1324, quando D. Dinis ainda estava vivo, o rei teve a possibilidade de contribuir para a definição do seu programa iconográfico que se desenvolve, de forma coerente, desde os suportes até ao jacente. Este celebra as virtudes do príncipe cristão, zelador da fé católica, justo, forte, prudente, leal, simbolizadas nos grupos plásticos dos suportes, e recorda aos fiéis, leigos e reli-

giosos, o caminho a seguir para aspirar à perfeição cristã, promessa de Salvação, inspirando-se no *exemplum* dos monges e das monjas da ordem cisterciense que surgem representados dentro de edículas nos faciais maiores da arca. Nomeadamente, na edícula colocada debaixo da cabeceira encontra-se o próprio monarca, retratado de joelhos, próximo de um presbítero no ato de proclamar a palavra de Deus, e em oração, sendo ele a única figura de todo o conjunto retratada nesta atitude humilde e devota. Quanto ao jacente, desconhecem-se a original efígie do soberano, os atributos que o acompanhavam e a posição das mãos, uma vez que a estátua, mas também a arca, sofreu diversos e grosseiros restauros, a partir da segunda metade do século XVIII, cujo objetivo foi reconstruir mais do que recompor, na tentativa de reparar os graves estragos provocados pelo catastrófico terramoto de 1755. Estes culminaram no restauro executado entre 1862 e 1887, que alterou para sempre a imagem do rei, não correspondendo àquela que o próprio D. Dinis aprovara para que fosse transmitida aos vindouros.

Recentemente, entre Dezembro de 2016 e Janeiro de 2017, o sarcófago beneficiou de uma intervenção conservativa, constando apenas de uma limpeza da sua superfície e consolidação de alguns fragmentos que se encontravam soltos. Foi realizada pela empresa 4K, resultando da parceria entre a Direção-Geral do Património Cultural, responsável pela tutela dos Monumentos Nacionais, e a Câmara Municipal de Odivelas, constituindo esta o primeiro ato para, num futuro próximo, avançar com um mais concreto restauro que vise a definitiva recuperação do monumento.

As deslocações do túmulo (sécs. XIV-XX)

No testamento datado de 20 de Junho de 1322, o rei D. Dinis mandava que o seu *moimento* fosse colocado na nave central, no meio da igreja do mosteiro de S. Dinis e S. Bernardo de Odivelas, entre o coro e a capela-mor[4]. Desta forma, o túmulo, por um lado era literalmente "atravessado" pelas orações e pelos louvores que as religiosas, do interior da clausura, elevavam a Deus em direção ao altar-mor; e, por outro, era objecto das preces e dos ofícios divinos por parte dos cinco capelães nomeados em 1318 especificamente para a celebração de cinco missas quotidianas pela alma do rei e dos seus familiares junto ao sepulcro, sobre o qual teriam lançado água benta[5]. Além disso, ao reformar as *ordenações* da comunidade monástica, em 1319 o soberano autorizava as monjas, a pedido delas, a saírem da clausura de modo a entrarem na igreja e recolher-se em oração à volta do mausoléu, simbólica etapa final de uma procissão cujo itinerário iniciava no interior do coro e terminava no espaço eclesiástico junto ao monumento[6].

Nesta perspectiva, o sarcófago do rei D. Dinis tornava-se parte integrante do projecto monumental do mosteiro de S. Dinis e S. Bernardo, elevado a panteão régio justamente em 1318[7], segundo ponto focal do templo, depois do altar-mor, e de convergência das orações das donas e dos capelães. Desta forma, o monarca "morto e vivo", uma vez que a sua estátua o mostra de olhos fechados, mas, simultaneamente, em oração na edícula debaixo da cabeceira, aparecia como eterno participante das celebrações eucarísticas e, ao mesmo tempo, beneficiário dos actos litúrgicos. Deste modo, a igreja vinha a assumir o estatuto de panteão régio, assim como de majestosa e articulada capela particular[8].

As disposições do rei a propósito da colocação do seu túmulo, mantiveram-se possivelmente inalteradas até pelo menos meados do século XVI, quando Cristóvão Rodrigues de Oliveira, no seu *Sumário* (1554), refere que, na altura, o monumento se conservava «na igreja no meo della de banda da Epístola», isto é, já não no centro exacto, mas ligeiramente trasladado para o lado esquerdo[9].

Nesta posição permaneceu até aos meados do séculos XVIII. Para a centúria anterior dão testemunho desta situação a rápida passagem de Francisco Brandão na *Monarquia Lusitana* (1650)[10] e a descrição fornecida por George Cardoso no *Agiológio Lusitano* (1652)[11]. Nomeadamente este autor acrescenta que, naquele tempo, o monumento, rodeado de grades de ferro, fora transferido para o lado da epístola para consentir às religiosas a possibilidade de assistir às missas e aos ofícios divi-

nos desde o coro, uma vez que o mausoléu, como estava posicionado antes, impedia completamente a visão do altar-mor. Além disso, o escritor enfatiza que o túmulo do rei «é hoje a primeira coisa que se oferece à vista aos que entram na dita egreja»[12] (fig. 2).

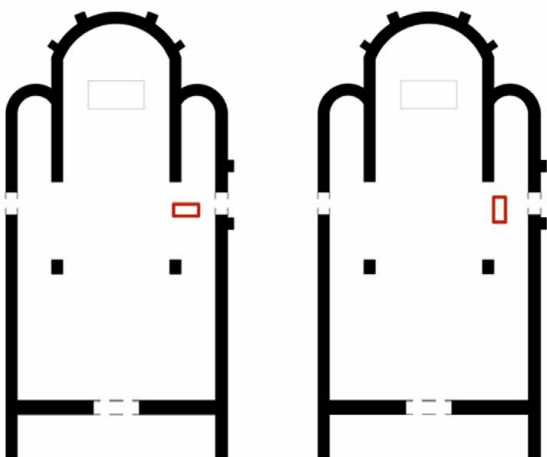



Fig. 2 – Hipóteses de colocação do túmulo do rei D. Dinis dentro da igreja do lado da Epístola (meados do séc. XVII). Elaboração gráfica: arq. Alessandra Perluigi.

Face a estas informações, deduz-se que o pedido das monjas esteve na base, provavelmente já no século XVI, da transferência do sepulcro, agora protegido por grades de ferro (acerca das quais atualmente se ignora se eram previstas desde o princípio, ou, em alternativa, quando foram colocadas e qual a urgência por detrás desta intervenção)[13]. Esta específica circunstância prende-se com o processo de reforma e a evolução vivida pela Ordem de Cister entre os finais do século XV e ao longo do século XVI[14], quando às donas já não bastava "ouvir", mas precisavam de "ver", mesmo que enclaustradas, as celebrações. A permissão para a mudança de posicionamento do sarcófago, em detrimento das últimas vontades do fundador, veio da casa-mãe da ordem em Portugal, a abadia de Santa Maria de Alcobaça, de que dependiam, em detrimento das últimas vontades do fundador. Além disso, vale a pena destacar que, após esta movimentação, o monumento já não ocupava um espaço simbolica e liturgicamente preeminente dentro do templo, mas um lugar estrategicamente relevante para os fiéis que entrassem na igreja, uma vez que o impacto visual favorecia quem vinha de fora, não quem estava dentro.

Após o terramoto de 1 de Novembro de 1755, a comunidade resolveu mandar trasladar o túmulo dentro da capela do Evangelho, quiçá com o intuito de protegê-lo de ulteriores possíveis catástrofes, uma vez que a cabeceira não sofreu os mesmos ingentes danos do corpo da igreja e também para poder realizar as obras de reconstrução e reestruturação neste. Nesta sequência, o monumento ficou literalmente "encaixado" na horizontal no absidíolo, que mede em largura pouco mais do que o próprio sarcófago[15], proporcionando à vista o facial das monjas, talvez porque evocativo da comunidade monástica residente.

Um testemunho de excepção informa-nos sobre este novo arranjo: trata-se do poeta, escritor e dramaturgo João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett, pioneiro da salvaguarda do património cultural e monumental da Nação portuguesa[16], que na sua obra *Lyrica de João Mínimo,* impressa em Londres em 1829, dá conta do curioso encontro havido durante um passeio feito a Odivelas[17]. Ao referir a visita à igreja, o autor lamenta o estado miserável de abandono em que acha a igreja toda e o sepulcro régio, envolto pela obscuridade e irremediavelmente «desfigurado, mascarado, emplastado», devido às malfeitorias realizadas no monumento, cuja responsabilidade atribui à comunidade religiosa, na tentativa de remediar os estragos causados pelo sismo.. Contudo, refere que o desastroso restauro só se concentrava num dos frontais maiores da arca, o das monjas, destacando que o outro, o dos monges, que conseguiu ver passando através da estreita passagem entre a parede da capela e o mausoléu, ainda conservava «a sua primitiva, rude elegância»[18]. É esta uma informação deveras importante para a história conservativa da peça, para além de revelar que o critério que orientou os reparos foi a visibilidade e portanto estes contemplaram exclusivamente a parte à vista, deixando o resto no estado em que se encontrava aquando da intervenção.

Efectivamente esta colocação, para além de desconsiderar a vontade do soberano e desvalorizar a função originária do monumento

dentro do espaço eclesiástico, afetava profundamente a sua apreciação.

No entanto, cenários bem piores se perfilavam no horizonte, pois em 1893 foi ventilada a possibilidade de trasladar «os ossos delRey D. Diniz bem como o seu mutiladíssimo túmulo» para a igreja de Santa Clara (a Nova) de Coimbra, uma vez que o bispo-conde obtivera a autorização do Governo para a sua mudança. Contudo a Comissão dos Monumentos Nacionães opôs-se resolutamente a esta eventualidade, argumentando que nenhum sepulcro poderia ser retirado do lugar para o qual fora criado, assim como que deveria ser respeitada a vontade do monarca, exactamente como acontecera no caso da rainha D. Isabel[19]

Esquivado o perigo de transferência, o mausoléu permaneceu no arranjo registado por Almeida Garrett até 1938. Nesta altura voltou a ocupar um lugar destacado sendo posicionado no centro da igreja, cuja planta tinha sido já profundamente modificada pelas obras de reconstrução pós-terramoto, desaparecendo então a divisão em três naves e tornando-a numa igreja de nave única com capelas laterais (fig. 3).

Fig. 3 – Colocação do túmulo do rei D. Dinis no centro da igreja de S. Dinis, Odivelas (de 1938 a 1961). Fotografia SIPA 00507391.

Porém, nos finais dos anos 40, durante a campanha de reestruturação e remodelação que rumou em 1946 e envolveu o interior da igreja, o largo e alguns locais do mosteiro, o monumento foi deslocado outra vez para a capela do Evangelho, posicionado da mesma maneira referida por Almeida Garrett, para depois, a partir de 1951, ser transladado para fora do próprio templo, sendo alojado na capela de Nicolau Ribeiro Soares, ao lado da entrada do edifício onde permaneceu cerca de dez anos (fig.4).

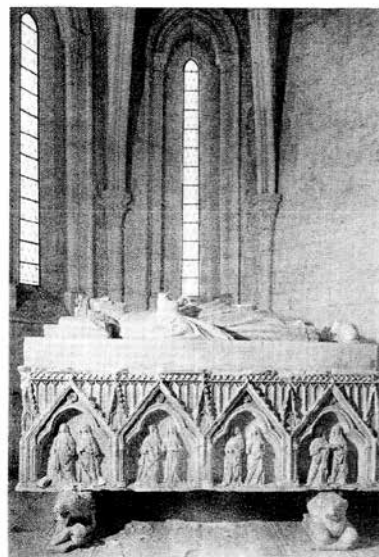



Fig. 4 – O túmulo do rei D. Dinis na capela de Nicolau Ribeiro Soares (1951-1961). *D. Dinis e o Mosteiro de Odivelas*, catálogo da exposição, Câmara Municipal de Odivelas, Odivelas, 1961.

Terminados estes trabalhos, em 1961 o túmulo reentrou no espaço eclesiástico, já não ocupando o centro deste, mas sendo definitivamente posicionado na capela do Evangelho[20].

Na verdade, inicialmente, a Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, assim como a Direcção dos Serviços dos Monumentos Nacionais, pensaram recolocá-lo em posição central, como antigamente estava situado[21]. Todavia, mais uma vez foi levantada objeção, agora por parte da nova comunidade residente do mosteiro, isto é, a do Instituto de Odivelas, colégio sob a tutela do Exército português, destinado exclusivamente ao ensino de estudantes de sexo feminino, desde 1900 sediado nos locais do antigo cenóbio de S. Dinis[22]. De facto, a direção da escola pedira «insistentemente» que o sarcófago não ocupasse o centro da igreja, pois teria afetado «profundamente a vida religiosa e até disciplinar do Instituto». Acrescentava ainda que «em certas cerimónias religiosas, como comuniões solenes, procissões etc, o túmulo, na coixa central, impediria a boa

ordem dessas cerimónias e perturbaria a sua solenidade», sugerindo então que fosse colocado na capela do Evangelho onde já estivera[23].

Seguiu-se uma discussão na qual a Direcção dos Serviços dos Monumentos Nacionais defendia a oportunidade de repor o túmulo no eixo da igreja, justificando que não afectaria o culto nem ocuparia muito espaço. Não obstante, não querendo «criar complicações», foi aceite a proposta do Instituto de Odivelas: constatado que a sua colocação na capela fora da igreja não valorizava o mausoléu e querendo «tentar uma solução intermédia», a diretora do colégio propôs que o sarcófago fosse transferido para o absidíolo esquerdo onde teria ficado «perfeitamente integrado na igreja», garantindo esta localização «a sua correcta observação», podendo ser visitado «em boas condições»[24].

Foi assim que as exigências da comunidade escolar prevaleceram sobre a obrigação de preservar a memória régia que, na realidade, aquela era chamada a custodiar, sendo que, na altura, o Instituto de Odivelas era administrador da igreja e do mosteiro de S. Dinis e S. Bernardo. A partir deste momento, o monumento de D. Dinis ficou "embargado" na capela do Evangelho, sendo antes "encaixado" na horizontal e, a seguir, "enfiado" na vertical, como ainda hoje se encontra.

Para a valorização do túmulo de D. Dinis *ad futuram Regis memoriam*

Entre as consequências das deambulações ao longo dos séculos de que foi dado conta, para além do gradual e inexorável agravo da relação dialógica entre o monumento e o espaço a que este se destinava, assim como entre o monumento e a comunidade, antes monástica depois escolar, responsável pela sua custódia e salvaguarda, regista-se a perda da sua integridade, devido à deterioração e às manipulações de que foi alvo, que modificaram radicalmente a sua feição. A este propósito, é suficiente comparar os testemunhos iconográficos de que dispomos para reparar nas movimentações que sofreram os suportes da arca, que quase nunca se encontram na mesma posição ou até, nalguns casos, desaparecem. Ao mesmo tempo, esta circulação dentro do espaço eclesiástico denuncia o progressivo prejuízo para o monumento do seu valor intrínseco de memória régia, assim como de obra de arte, uma vez que só na segunda metade do século XX, no debate à volta do seu reposicionamento entrou a questão dos estragos provocados pelas continuas mudanças, tentando-se então cogitar um sistema para reduzir ao máximo os possíveis danos na estrutura.

Na verdade, a opção tomada em 1961 em nome das boas relações entre o Instituto de Odivelas e as instituições responsáveis pela salvaguarda dos Monumentos Nacionais não permite, atualmente, a apreciação global do sepulcro, sendo impossível até tirar-lhe uma fotografia, impedindo qualquer tipo de diálogo estético entre este e o visitador.

Face à situação actual, foi elaborado o projecto *Ad futuram Regis memoriam: o restauro do túmulo do rei D. Dinis,* concebido e integrado no meu Programa de Trabalhos de Pós-Doutoramento[25]. O projecto, ainda em curso, pretende proporcionar a um público de especialistas e não especialistas um estudo histórico-artístico, resultante da investigação histórica, arquivística, estilística, iconográfica e formal sobre o monumento fúnebre de D. Dinis, que sirva de complemento à leitura da sua materialidade a cargo de profissionais do sector. A investigação propõe acompanhar (ou proceder em paralelo com) a futura intervenção de restauro, que se espera possa executar-se em breve, tendo em vista a definitiva recuperação do sarcófago. O projecto nasce de uma premissa tanto simples quanto fundamental pela qual estudar uma peça corresponde ao primeiro ato de um processo de valorização mais abrangente, pois somente conhecendo e reconstruindo a história de uma obra de arte podemos imaginar o seu futuro.

A este propósito, entre as iniciativas consideradas no âmbito do projecto, encontra-se a possibilidade de recolocar o sepulcro régio no meio da igreja, ação que não quer simplesmente olhar para o passado, mas sim para o futuro. De facto, esta operação garantiria a sua plena compreensão e fruição estética, para além de visar reestabelecer ué diálogo com o espaço, embora muito transformado, para o qual o túmulo foi

esculpido e com a nova comunidade que com este hoje em dia se relaciona, isto é, os fieis que frequentam o edifício de culto, mas também os estudiosos e os apreciadores do património histórico-artístico português.

Perante as legítimas objeções que poderão ser levantadas pela comunidade local, a minha tarefa como historiadora de arte é contribuir para vencer as perplexidades e as resistências, dando a conhecer a história da peça, divulgando o seu valor patrimonial, defendendo a oportunidade de uma intervenção museográfica e museológica, que só poderá ser concebida em conjunto com a autarquia e as instituições responsáveis pela tutela do património cultural artístico e monumental, sendo que o meu objetivo é unicamente o de valorizar uma obra-prima da arte medieval portuguesa e, em última análise, contribuir para o melhor entendimento de uma figura preeminente da História de Portugal, o rei D. Dinis, cujo monumento fúnebre foi realizado justamente para eternizar e celebrar a sua memória junto dos vindouros.

1 Para uma reflexão atualizada sobre o conceito de "património cultural integrado", veja-se: NASCIMENTO, Virgínia Glória Abreu, ALVES, Alice Nogueira – *O património integrado em monumentos em funcionamento*. Conferência apresentada no Congresso Íbero-americano Património suas matérias e imatérias, Lisboa, LNEC/CRIA/CEI-IUL, 2-3 de Novembro de 2016. *https://www.researchgate.net/publication/310806333_O_patrimonio_integrado_em_monumentos_em_funcionamento* (ultima consulta: 24 de Abril de 2018).

2 *Decreto de 16 de Junho de 1910.* Diário do Governo, Iª série, 136: 23 de Junho de 1910.

3 Sobre o monumento fúnebre do rei D. Dinis, permito-me de remeter para um meu ensaio de recente publicação: ROSSI VAIRO, Giulia – *Un caso emblematico (e dimenticato) della scultura funeraria trecentesca europea: il monumento funebre del re Dinis di Portogallo (1279-1325).* Arte Medievale, Silvana editoriale, Milão, 2017, pp. 167-192.

4 Para a transcrição do testamento do rei D. Dinis de 20 de Junho de 1322, veja-se SOUSA, António Caetano – *Provas da História genealógica da Casa real portuguesa,* Atlântida – Livraria Editora, Coimbra, 1946-1957, tomo I, pp. 125-132; cf. p. 125: «Primeiramente dou a minha alma a Deos, et a Sancta Maria sa Madre, e mando soterrar meu corpo no meu Mosteiro de Sam Dinis de Odivellas que eu fundey, e fiz e dotei antre o Coro e a dussia maior hu eu mandei fazer sepultura para mim».

5 1318 Outubro 1, Frielas: Arquivo Nacional da Torre do Tombo (A.N.T.T.), Mosteiro de S. Dinis de Odivelas, Lv. 3, fls. 165r-171r (transunto datado de 1678 Julho 15, Lisboa).

6 1319 Setembro 6, Mosteiro de Odivelas: A.N.T.T., Gavetas, 1, mç. 1, n. 10 e *Ibidem*, mç. 4, n. 10; 1319 Setembro 9, Lisboa: A.N.T.T., Chancelaria D. Dinis, Lv. 3, f. 127r.

7 Sobre a instituição do panteão régio de Odivelas, veja-se: ROSSI VAIRO, Giulia – *O Mosteiro de S. Dinis de Odivelas, panteão régio (1318-1322).* SANTOS, Carlota (coord.), *Família, Espaço. Património,* CITCEM, Braga, 2012, pp. 433-448.

8 ROSSI VAIRO, Giulia – *Da Abadia de Santa Maria de Alcobaça ao Real Mosteiro de São Dinis e São Bernardo de Odivelas: o projecto monumental dos reis D. Dinis e D. Isabel para o novo panteão régio*. CARREIRAS, José Albuquerque (org.), Actas do Congresso Internacional Mosteiros cistercienses – Passado, Presente e Futuro, Jorlis, Alcobaça, 2013, vol. II, pp. 281-293.

9 OLIVEIRA, Cristóvão Rodrigues de – *Sumário em que brevemente se contem alguas cousas assi eclesiásticas como seculares que ha na Cidade de Lisboa*, em casa de Germão Galharde, Lisboa, 1554, p. 37. Sabe-se que, na altura, a igreja tinha três naves, sendo a mediana maior das laterais. Ora, da breve descrição do *Sumário* não se percebe se o monumento foi trasladado na nave lateral, do lado da Epístola, ou se permaneceu na nave central, no meio do templo, embora pendendo ligeiramente para à esquerda. Mesmo assim, pessoalmente propendo para esta segunda possibilidade.

10 BRANDÃO, Frei Francisco – *Monarquia Lusitana. Parte VI,*

Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1980, p. 481.

11 CARDOSO, George – *Agiológio Lusitano*, na Officina Craesbeekiana, Lisboa, 1652, tomo I, p. 105.

12 *Ibidem*: «[o rei] se mandou n'ella [na igreja] sepultar em soberbo mausoléu de pedra, rodeado de grades de ferro, o qual antigamente estava no meio da egreja, pelo que impedia totalmente, que podessem as religiosas do côro ver as missas e officios divinos do altar-mor, e por esta causa o passaram à banda da epístola na mesma confrontação. Pelo que é hoje a primeira coisa que se offerece à vista aos que entram na dita egreja».

13 BRANDÃO – *Monarquia Lusitana. Parte VI,* cit. O cronista acrescenta que as grades de ferro eram altas, figurando nas pontas das balaustradas escudetes com as armas de Portugal e as cruzes da Ordem de Cristo. Na sua obra Cristóvão Rodrigues de Oliveira não refere da existência de grades, circunstância que pode levar a supor que estas foram colocadas depois de 1552. Não obstante, temos que considerar que o túmulo da rainha consorte Isabel, realizado para a igreja de S. Clara e S. Isabel de Coimbra, se encontrava rodeado por grades desde à origem. Portanto, é possível que também o monumento de D. Dinis fosse protegido por grades desde o século XIV.

14 Sobre a história e o processo de reforma vivido pela Ordem de Cister entre os finais do século XV e ao longo do século XVI, veja-se a "Introdução histórica" do volume: GOMES, Saul António – *Visitações a Mosteiros Cistercienses em Portugal séculos XV e XVI*, Instituto Português do Património Arquitectónico, Lisboa 1998, pp. 2-56.

15 A capela do Evangelho mede em largura 390 cm e em profundidade 792,5 cm.

16 Sobre o papel e ação desenvolvidos por Almeida Garrett na origem da uma tomada de consciência relativamente à salvaguarda do património arquitectónico nacional português, veja-se: SOARES, Clara Moura, NETO, Maria João – *Almeida Garrett A 'Viagem' e o Património*, Caleidoscópio, Lisboa, 2015, e especialmente pp. 117-124.

17 ALMEIDA GARRETT, João Baptista da Silva Leitão de, *Lyrica de João Mínimo. Publicada pelo auctor do resummo de Historia, de Lingua e Poesia Portugueza, do Poema Camões, D. Branca, Adozinda, etc.,* Sustenance e Stretch, London, 1829.

18 *Ibidem*, p. XXVII: «Desfigurado, mascarado, emplastado da ignorância e perverso gôsto d'estes monges das idades barbaras: que taes e peiores são estes aqui [...] Passámos com dificuldade por entre um dos lados do monumento e a parede da capellinha, e descubrui a face oposta do sarcophago, a qual nã estava emplastada e se conservava em sua primitiva rude elegancia: - um lavor gothico simples, com sua orla semeada de escudos de Portugal, ao uso antigo, de muitos castellos (i. é: mais de sette no escudo algarvio exterior) e várias inscripções latinas em lettra monachal. A luz do crepuscolo escasseava ja: não pude decyphrar nenhuma das inscripções: - e era impossível, creio eu, porque os começos e complementos estavam nos outros tres lados do tumulo enterrados no malditto estuque iconoclastico».

19 1893 Novembro 5, Lisboa*, Rascunho de ofício da Comissão dos Monumentos Nacionais para o Ministro e Secretário de Estado dos Negócios das Obras Públicas, Comércio e Indústria*: A.N.T.T., Academia Nacional de Belas Artes, Minutas, fls. 28-31.

20 Para o registo das campanhas de obras realizadas ao longo dos séculos XX, veja--se a ficha de autoria de NOÉ, Paula (1991) e FIGUEIREDO, Paula (2012) – *Mosteiro de Odivelas/Mosteiro de São Dinis e São Bernardo/Instituto de Odivelas.http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=4067* (última consulta: 15 de Maio de 2018).

21 1961 Abril 28, Lisboa, *Transferência do túmulo de D. Dinis de uma capela para a nave. Memória da 1ª Secção da Repartição Técnica da Direcção dos Serviços dos Monumentos Nacionais*: Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (D.G.E.M.N.), Igreja do Mosteiro de Odivelas. Túmulo de D. Dinis, DSARH-010/127-0029.

22 Sobre a história e o processo de reconversão do complexo monástico de S. Dinis e S. Bernardo de Odivelas, veja-se ROSSI VAIRO, Giulia – *O complexo monástico de S. Dinis de Odivelas: da clausura a colégio militar, a ...?.* Revista de História da Arte – Da Cidade sacra à Cidade Laica. Dinâmicas urbanas e novas memórias. Série W 5/2016, Instituto de História da Arte - Faculdade

de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2017, pp. 129-140.

23 1961 Agosto 18, Odivelas, *Carta da subdiretora do Instituto de Odivelas Ofélia Serra Martins para a Direcção dos Serviços dos Monumentos Nacionais*: D.G.E.M.N., Igreja do Mosteiro de Odivelas. Túmulo de D. Dinis, DSARH-010/127-0029.

24 1961 Setembro 23, Lisboa, *Ofício da Direcção dos Serviços dos Monumentos Nacionais para a Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*: *Ibidem.*

25 O projecto *Ad futuram Regis memoriam: o restauro do túmulo do rei D. Dinis* reentra no âmbito do meu Programa de Trabalhos de Pós-Doutoramento intitulado *O Mosteiro de S. Dinis de Odivelas, memória do País: o Monumento e o Património,* contemplado por uma bolsa de Pós-Doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BPD/108772/2015). O projecto *Ad futuram Regis memoriam: o restauro do túmulo do rei D. Dinis* foi apresentado ainda em fase de candidatura à FCT, nos seus conteúdos, em 2015, e publicamente, em janeiro de 2016, perante uma equipa interdisciplinar, constituída por académicos, profissionais da tutela, do restauro e funcionários da Câmara Municipal de Odivelas.

(Re)Interpretar o visível

ANA BIDARRA

Conservadora-restauradora, Techn&Art - Centro de Tecnologia, Restauro e Valorização das Artes - Instituto Politécnico de Tomar; GeoBioTec Research Centre – Universidade de Aveiro; Cinábrio – Conservação e Restauro, Portugal, bidarra.ana@gmail.com

PEDRO ANTUNES

Conservador-restaurador, Cinábrio – Conservação e Restauro, Portugal, cinabriocr@gmail.com

RESUMO:

A modificação das obras de arte é um fenómeno que acompanha a História. Adaptações ao gosto da época, alterações pontuais ou gerais, repolicromias, inserção ou remoção de elementos, fazem parte da fortuna histórica das peças. A acompanhar estas alterações e em tempos mais recentes, surgem intervenções, de carácter duvidoso, que não só alteram o sentido estético e material do objecto, como a sua leitura e como consequência, o seu significado. Neste trabalho apresentam-se intervenções de conservação e restauro, onde foi possível reverter estas alterações, devolvendo, o carácter, estética e significados originais.

PALAVRAS-CHAVE:

Conservação e Restauro; Repintes; Iconografia; Reinterpretações.

ABSTRACT:

Changes in artworks are common in History. Adaptations, general or specific changes, repaints, inclusion or removal of elements, are part of the objects background. In recent times this changes undertake a more doubtful character, since they don't just change the aesthetic and material aspects of the object, but also its reading and in consequence, its significance. This paper focus on several conservation and restoration works where it was possible to reverse this changes, returning the character, aesthetic and original significance.

KEYWORDS:

Conservation and restoration; Repaint; Iconography; Reinterpretation.

INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas a Conservação e Restauro tem feito um enorme esforço para se dissociar de conotações entre Conservadores-restauradores e Artistas. A disciplina alicerçou-se cada vez mais numa abordagem científica e numa formação superior sólida, afastando-se de abordagens empíricas [1] [2].

Os casos apresentados são baseados nessa abordagem formadora e científica que caracteriza a actual Conservação e Restauro e que pretendem demonstrar a validade do seu contributo, não só para a preservação e salvaguarda das obras de arte, mas como disciplina colaboradora entre diferentes áreas ligadas ao estudo da Arte e do Património.

Nestes exemplos explora-se o resultado de acções descuidadas, feitas sem respeito pela integridade das obras e como estas acções para além de alterar aspectos estéticos e visuais, alteram o significado, revelando-se como um obstáculo à sua fruição e ao seu estudo.

Pintura sobre madeira – tecto em caixotões

A pintura de tectos em caixotões segue alguns dos aspectos técnicos e formais da pintura de cavalete, variando a temática e modelos compositivos. O programa escolhido relaciona-se com a época, contexto, local, tipologia arquitectónica e finalidade de cada tecto. A temática mais comum em Portugal assume um carácter figurativo-sacro, sendo a forma mais utilizada a representação de figuras em meio-corpo, representando Apóstolos, Santos ou Cristo [3]. O tecto da igreja matriz de Santar reflecte esta característica, tomando como única excepção um painel de temática Mariana, representando Santa Ana a ensinar Nossa Senhora a ler.

Tal como em muitas obras de arte e apesar de uma mais difícil acessibilidade, os tectos estão sujeitos a diversos factores de degradação. O contacto directo com a água, causado por uma má manutenção dos telhados e caleiras, é um dos principais fenómenos de alteração, aliado a intervenções inadequadas. A soma destes dois fenómenos esteve na origem das modificações sofridas pela obra em estudo.

A conservação e restauro do tecto da capela-mor da igreja matriz de Santar foi um processo meticuloso, que permitiu dar a conhecer uma obra de arte que se encontrava escondida à vista de todos [4]. O tecto, composto por 35 caixotões, encontrava-se totalmente repintado. Durante a intervenção foi possível fazer a remoção integral do repinte, deixando a descoberto pinturas com uma qualidade técnica e pormenores estilísticos e iconográficos apreciáveis.

Todas as pinturas encontravam-se esteticamente alteradas, tendo sido modificadas as cores e suprimidos diversos pormenores iconográficos e arquitectónicos. As representações revelavam um carácter ingénuo, com diversos erros de proporção e representação, estando enquadradas por uma mancha de cor castanha a cobrir o fundo.

Novas leituras

Apenas depois da intervenção de conservação e restauro, nomeadamente a remoção de repintes e limpeza da policromia, foi possível perceber a qualidade das pinturas. Não se tratando de obras de grande erudição, sendo, provavelmente, trabalho de uma oficina regional, destacam-se as representações dos Quatro Evangelistas, nomeadamente as figuras de São João e São Mateus (Figs. 1 e 2).

Fig. 1 - "São João", antes e depois da intervenção.

Fotografia: Cinábrio – Conservação e Restauro.

Fig. 2 - "São Mateus", antes e depois da intervenção.

Fotografia: Cinábrio – Conservação e Restauro.

A mancha de cor castanha que ocupava o fundo deu lugar a uma série de pormenores que complementam a leitura das pinturas e enriquecem a representação. Surgem elementos arquitectónicos em todas as imagens, assim como diversos pormenores de carácter iconográfico. A representação dos animais possui uma menor riqueza morfológica, com diversos erros anatómicos, quando comparadas com as figuras Humanas. Iconograficamente regista-se o erro – tanto original como após o repinte - na pintura de São Marcos, que se encontra acompanhado por um touro. Numa das pinturas a inscrição foi alterada e a figura com a inscrição de São Paulo, na realidade está originalmente assinalada como São Matias (Fig. 3). A paleta de cores ganha diversidade e luminosidade, o tom sombrio conferido pela mancha castanha desaparece.

Após a conservação e restauro, as pinturas retomaram a sua clareza expositiva inicial, enquanto método de transmissão da Mensagem e enquanto catequismo para os fiéis, enquadrando os representados com os símbolos e as vivências a eles associados.

Fig. 3 - "São Matias", durante a intervenção.

Fotografia: Cinábrio – Conservação e Restauro.

Pintura mural

Situada no arcossólio da nave da igreja matriz de Tarouca situa-se uma pintura mural representando a "Ressurreição de Cristo" (Fig. 4). Trata-se de uma obra que apresenta diversas singularidades, tanto por se tratar de um dos poucos exemplares de pintura mural existentes nesta zona do país, como pela sua integração num arcossólio, sendo raros os exemplos em contexto semelhante. O mesmo se aplica à temática da "Ressurreição", um tema pouco comum na pintura mural quinhentista [5] [6]. Estes factores levaram ao seu estudo e análise aquando da intervenção de conservação e restauro, dado não existir documentação conhecida que permita inferir a data de execução ou o seu autor [5] [6]. Antecedendo a intervenção foram efectuadas análises por microscopia electrónica de varrimento com espectrometria de raios X por dispersão de energia (SEM-EDS) para identificação dos pigmentos e estudo da argamassa.

Seguindo a tradição bíblica [7] as representações do episódio da Ressurreição retratam Cristo que ressuscita, saindo do túmulo, perante o espanto e a confusão dos soldados. Nesta pintura os soldados surgem com expressões de fascínio, espanto ou adormecidos perante o fenómeno, enquanto Cristo surge sobre o túmulo fechado, acentuando a grandeza do milagre. No entanto, este e outros aspectos só foram passiveis de analisar após a conservação e restauro da pintura. Para além de problemas estruturais e de suporte, que colocavam em risco a estabilidade e permanência da obra, existia um repinte que cobria integralmente a pintura, não sendo perceptível a extensão de policromia original e qual o seu estado de conservação. Este repinte alterou parte da iconografia inicial da pintura como se veio a revelar após a sua remoção (Fig. 4).

Fig. 4 - Pintura mural antes e depois da intervenção.

Fotografia: Cinábrio – Conservação e Restauro.

Novas leituras

Após a intervenção de conservação e restauro, nomeadamente após o levantamento do repinte, foi possível deixar a descoberto uma pintura de boa qualidade técnica e estilística, que se encontrava oculta há várias décadas sob um repinte grosseiro. Este, não só desvirtuou as características visuais da obra, como alterou a sua leitura iconográfica. A sua remoção foi efectuada na sua quase totalidade com recurso a meios mecânicos, com excepção da zona do manto vermelho de Cristo; nesta área, o repinte apresentava uma maior espessura e um comportamento distinto, sendo necessário, numa primeira fase, a utilização de métodos químicos. Como se verifica na Fig. 4 – imagem após a intervenção – não foi possível remover o repinte na totalidade, permanecendo áreas de cor vermelha intensa. A sua remoção implicava a eliminação e/ou o desgaste do material original.

A pintura, de carácter marcadamente maneirista [8] [9], mostra a figura de Cristo, envolto num manto vermelho esvoaçante, preso sob o pescoço, e que se desenvolve num pregueado cujos volumes são conseguidos pela disposição dos diferentes tons de vermelho. O cabelo, com a mesma linha de movimento do manto, envolve o rosto. Cristo segura uma cruz finamente lavrada. Ao seu lado, encostados ao túmulo, encontram-se os guardas vestidos com armaduras características do Norte da Europa. Do lado direito da cena, um Anjo, de vestes amarelas, fala com três mulheres: Maria de Magdala, Maria e a mãe de Tiago e Joana [7]. As suas vestes cobrem o corpo, deixando a descoberto o rosto que denuncia surpresa.

Muitos destes pormenores encontravam-se totalmente invisíveis antes da intervenção. O soldado adormecido, localizado na extremidade direita do túmulo, não era visível, e a figura do Anjo tinha sido substituída pela de São João Evangelista, alterando iconograficamente a pintura (Fig. 5).

Fig. 5 - Pintura mural antes e depois da intervenção: detalhe.

Fotografia: Cinábrio – Conservação e Restauro.

Esta pintura foi estudada formalmente por Joaquim Caetano na sua Tese de Douto-

ramento (2010), onde refere a inexistência de qualquer referência à sua existência, resultado da alteração de cores e formas devido à presença de um repinte de má qualidade. A análise do autor não espelha os resultados obtidos através dos exames efectuados, baseando-se numa observação empírica para a formulação de aspectos técnicos da sua execução. Registam-se ainda diversas imprecisões quanto às referências à intervenção de conservação e restauro efectuada.

Escultura

A escultura, pelo seu carácter móvel e pelas suas dimensões, é uma das formas de arte que mais alterações tem experienciado ao longo dos séculos. Acompanhando o gosto da Época, sofreram inserção ou remoção de elementos, assim como alterações na sua policromia e decoração. Muitas foram adaptadas, sofrendo mutilações na sua morfologia original [10]. A estes factores soma-se a degradação do suporte e policromia causada por acção humana ou condições ambientais inadequadas [11].

A escultura representando Santo Inácio de Loyola, é um desses casos, onde a parte inferior foi recortada e aplicada sobre uma base (Fig. 6). Desconhece-se a proveniência e a nota de encomenda desta obra, assim como o porquê desta alteração [12]. A escultura encontra-se actualmente no Museu Paroquial da Igreja de Vera Cruz, em Aveiro.

Outras leituras

Uma intervenção de conservação e restauro, para além do seu principal objectivo de parar ou minimizar fenómenos de degradação das peças, fornece muitas vezes informações que de outra forma seriam desconhecidas. No caso da escultura de Santo Inácio, foi possível identificar o aproveitamento da base de uma escultura, com a inscrição São Francisco Xavier (Fig. 6). Desconhece-se a proveniência desta peça, podendo ser colocada a hipótese de se tratar da base original desta escultura, embora icnograficamente tal não se adeqúe.

Fig. 6 - Escultura após a intervenção. Pormenor do interior da base.

Fotografia: Cinábrio – Conservação e Restauro.

CONCLUSÃO

A conservação e restauro das diferentes obras permitiu uma nova aproximação e reinterpretação das obras intervencionadas, dando a conhecer pormenores que se encontravam ocultados por acções inadequadas. Estas alterações, com reflexos não só a nível estético como iconográfico, dificultaram o acesso à mensagem original do artista, impossibilitando abordagens coerentes ao nível da História da Arte.

Apesar de nem sempre ser possível reverter estas intervenções, dada a complexidade e o risco que envolve uma operação como o levantamento de repintes, aliando-se ainda o factor monetário e temporal, os casos apresentados, nomeadamente os dois primeiros, revelaram-se positivos neste aspecto. Foi possível deixar a descoberto trabalhos de boa qualidade, tanto a nível estilístico como técnico, devolvendo à comunidade uma obra enriquecedora não só do património local como nacional.

A Conservação e Restauro tem assumido um papel fundamental na análise e interpretação das obras de arte, actuando como parceiro de diversas disciplinas, numa dinâmica saudável de partilha de conhecimentos e enriquecimento do património cultural, auxiliando na revelação de novas linguagens históricas e materiais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1 C*ompetences for access to the conservation-restoration profession, 2*nd *Edition. E.C.C.O*. European Confederation of Conservator-Restorers' Organisations (2011). In: *http://www.ecco-eu.org/fileadmin/assets/documents/publications/ECCO_Competences_EN.pdf* (2018.04.30).

2 *ECCO Professional Guidelines (III). Education*. E.C.C.O. European Confederation of Conservator-Restorers' Organisations (2004). In: *http://www.ecco-eu.org/fileadmin/user_upload/ECCO_professional_guidelines_III.pdf* (2018.04.30).

3 RODRIGUES, Rita; CALVO, Ana; AFONSO, José; FRADE, José - *Análise comparativa das técnicas e materiais em pinturas de caixotões no norte de Portugal*. Estudos de Conservação e Restauro 6, Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia (CITAR), Universidade Católica Portuguesa, 2014, 140-162. DOI: 10.7559/ecr.6.7515.

4 BIDARRA, Ana; ANTUNES, Pedro – *Redescobrir uma obra de arte. Conservação e restauro do tecto da capela-mor da igreja matriz de Santar*. Invenire, 6, Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, 2013, 38-40.

5 CAETANO, Joaquim - *Motivos decorativos de estampilha na pintura a fresco dos séculos XV e XVI no norte de Portugal. Relações entre pintura mural e de cavalete*. Doutoramento em História na especialidade Arte, património e restauro. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de História, Instituto de História da Arte, 2010.

6 BIDARRA, Ana; ROÇADO, Carla; ANTUNES, Pedro; COROADO, João – *"Cristo ressuscitado" – A redescoberta de uma pintura*. Estudos de Conservação e Restauro 1, Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia (CITAR), Universidade Católica Portuguesa, 2009, 73-85. Doi: org/10.7559/ecr.1.3166.

7 *Bíblia Sagrada*, Paulus Editora, 2015.

8 MARKL, Dagoberto - *Os ciclos: das oficinas à iconografia*. In História da Arte Portuguesa, Vol. II, Círculo de Leitores, Lisboa, 1995.

9 PEREIRA, Paulo (dir.) - *História da Arte. Do modo Gótico ao Maneirismo*, Vol. II, Círculo de Leitores, Lisboa, 1995.

10 *Policromia – A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII. Estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica*, Actas do Congresso Internacional, Lisboa 29, 30 e 31 de Outubro de 2002, Edição Instituto Português de Conservação e Restauro, 2004.

11 TONINI, F., *La scultura lignea, tecniche e restauro. Manuale per allievi restauratori*, Il Prato, Italia, 2015.

12 BIDARRA, Ana; ANTUNES, Pedro – *Museu Paroquial da Igreja de Vera Cruz em Aveiro – Conservação e Restauro*. Invenire, 14, Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, 2017, 66-69.

As transformações materiais e imateriais de Santa Bárbara de Niterói, Rio de Janeiro

LUANA LARA SAFAR REDINI

Mestranda / Conservadora-restauradora, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) / Rio de Janeiro, Brasil, luanasafar@hotmail.com

ADRIANA SANAJOTTI NAKAMUTA

Doutora em Artes Visuais, área História e Teoria da Arte, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora do Mestrado Profissional em Patrimônio do Instituto do Patrimonio Histórico e Artístico Nacional e da Faculdade de Sao Bento do Rio de Janeiro, Pesquisadora do Projeto Fortificações no Brasil da Fundação Cultural do Exército Brasil, Rio de Janeiro, Brasil, anakamuta@yahoo.com.br

RESUMO:

Este artigo pretende analisar e discorrer acerca das restaurações realizadas na imagem sacra de Santa Bárbara, da Capela da Fortaleza de Santa Cruz da Barra, na cidade de Niterói, estado do Rio de Janeiro, Brasil. O intuito é discutir as transformações materiais e imateriais deste bem cultural móvel tombado, reavaliando os critérios teóricos adotados, bem como a metodologia de intervenção. Outrossim, esse caso compõe parte da dissertação que se encontra em desenvolvimento no Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural do IPHAN, PEP/MP.

PALAVRAS-CHAVE:

Conservação e Restauração; Arte Sacra; Patrimônio Material e Imaterial; Mercado; IPHAN

O HISTÓRICO DE INTERVENÇÕES NA IMAGEM DE SANTA BÁRBARA

A imagem sacra de Santa Bárbara faz parte do arrolamento de bens móveis da Capela de Santa Cruz de Niterói, no estado do Rio de Janeiro, Brasil, tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, no ano 1939, sob a égide do Decreto-Lei 25, de 30 de novembro de 1937[1]. No entanto, não há documentação que comprove a origem da obra, bem como sua autoria e datação. A escultura passou por três restaurações polêmicas e de grande repercurssão, tanto entre cientistas da restauração, quanto pela mídia brasileira e por este motivo esta pesquisa pretende apresentar este caso em um evento de alcance internacional.

De acordo com o historiador e arquiteto, atual diretor do Museu de Arte Sacra da cidade de Parati, também no Rio de Janeiro, do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), Julio Cézar Dantas[2], quando de sua visita à Capela de Santa Cruz no ano 2010, para fins de análise do acervo, descreveu o estado da imagem e a sua provável autoria da seguinte forma: "Santa Bárbara. Imagem de vulto redondo, em madeira policromada, imagem retabular, datável do século XVlll, representação de Santa Bárbara na sua iconografia tradicional, apoiada em uma torre de castelo onde esteve presa por muitos anos por seu pai, para evitar que se convertesse ao Cristianismo. Na mão direita, apresenta uma espada em riste, sinal de invocação contra relâmpagos e a morte súbita. Na esquerda, o braço sobre o busto carrega um cálice com a hóstia. Veste túnica longa, com sobretúnica e consolete com as fímbrias recortadas, porta véu e manto sobre os ombros, forrado de vermelho. Toda a indumentária da imagem possui decoração em elementos fitomorfos. Percebe-se nitidamente que a peça sofreu forte camada de repintura na carnação e indumentária, inclusive com incrustações de pedrarias. Na cabeça está um resplendor possivelmente de metal e/ou de folha de flandres, pintado com purpurina dourada, diferindo da sua iconografia, onde apresenta-se com coroa aberta e quando tem a torre a seus pés, segura o cálice e a palma. Imagem provavelmente portuguesa, possivelmente do mesmo escultor que executou as imagens de Nossa Senhora das Cabeças e de São João Batista na igreja do Carmo do Rio de Janeiro, recentemente restaurada, e outro São João Batista da igreja Matriz de ltaboraí, RJ, que encontra-se no retábulo-mor, além de mais uma imagem de São João Batista existente na igreja Matriz de São João Batista de Niterói".

No que se refere às intervenções[3], há registros de que a obra foi restaurada em dois momentos distintos ao longo dos anos 2000. A primeira intervenção documentada foi realizada durante os meses de outubro e novembro de 2011.

Fig. 1 – Imagem Sacra de Santa Bárbara, provavelmente do séc. XVIII, Autor desconhecido; Imagem em madeira estofada e policromada antes da primeira restauração documentada; 1,73 m de altura; Laboratório de restauração do Museu Histórico do Exército Brasileiro, Copacabana, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Fotografia de Ten. Janaína Ângelo, MHEB.

Fig. 2 – Imagem Sacra de Santa Bárbara, provavelmente do séc. XVIII, Autor desconhecido; Imagem em madeira estofada e policromada após a primeira restauração documentada; 1,73 m de altura; Laboratório de restauração do Museu Histórico do Exército Brasileiro, Copacabana, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Fotografia de Ten. Janaína Ângelo, MHEB.

Nos registros fotográficos (fig. 1 e fig. 2), é possível perceber as diferenças na camada pictórica da imagem de Santa Bárbara antes e depois da restauração ocorrida em 2011, especialmente em relação aos tons da indumentária e da carnação. Segundo o relatório realizado pela equipe de restauradores que nela trabalharam neste primeiro momento, formada por um museólogo, 2 restauradores e 2 auxiliares de restauração, as etapas desenvolvidas durante o processo de restauração consistiram no registro fotográfico da peça antes, durante e após a restauração, remoção de intervenções anteriormente realizadas de maneira inadequada, a partir de seu olhar e compreensão, remoção de sujidade, manchas e vernizes envelhecidos. Estes procedimentos foram executados com o recurso de solvente alifático. Foram realizadas obturações e enxertos, seguidos de nivelamento da peça, reintegração cromática, envernizamento com B72 à 5%. Durante este processo foram abertas janelas de prospecção que possibilitou a identificação de outras possíveis alterações anteriores.

Segundo o responsável pela restauração da imagem, "a repintura realizada nas áreas de carnação (rosto e mãos) criando o aspecto de "boneca" na Imagem, se deve ao fato de que após a remoção de verniz oxidado com a utilização de solventes alifáticos, a restauração antiga foi também removida e surgiu uma carnação manchada e com falhas, a qual os técnicos não possuíam a experiência suficiente para reintegrá-la e optaram por fazer uma nova carnação"[4].

O Iphan, autarquia federal responsável pelo Patrimônio Cultural Brasileiro, não foi comunicado destes procedimentos e, portanto, não houve sua anuência para tal. Deste modo, e por se tratar de uma obra de relevância artística e histórica, arrolada na lista de bens móveis da Capela tombada de Santa Cruz da Barra, de Niterói, a restauração foi questionada pelo Ministério Público, que posteriormente instaurou um processo sobre o ocorrido.

O Iphan constatou que os procedimentos adotados não foram condizentes com os relatórios da equipe de restauradores, pois a imagem foi completamente repintada com pigmentos naturais e Paraloide B72, deixando encoberta a camada original. Desta forma, foi emitido pelo Gabinete da Superintendência Regional do Iphan do Rio de Janeiro, um ofício solicitando os seguintes procedimentos: "A Imagem deverá ser higienizada, e a repintura atual removida, e deverão ser realizadas prospecções estratigráficas para verificação de possível carnação antiga do séc.XVIII, além de rever todo o tratamento de reintegração cromática bem como as áreas de douramento, o qual deverá ser executado com o material apropriado, ou seja, folha de ouro 23 KT's ou 24 KT's, na técnica a ser indicada pelo especialista. Possivelmente também será utilizada folha de ouro branco ou folha de prata nos ornatos do manto de Santa Bárbara, apresentando ao final, brilho suave do verniz"[5].

A partir da instauração de processo pelo Ministério Público, foi aberto um processo administrativo de licitação para contratação da restauração corretiva da imagem, tendo o setor de restauração do Iphan-RJ elaborado o projeto básico, com todos os novos procedimentos que deveriam ser adotados e acompanhados periodicamente pela fiscalização do órgão[6]. Em

uma das fiscalizações realizadas pelo setor de restauração deste órgão de patrimônio, identificou-se que a camada de tinta aplicada estava saindo facilmente com bisturi, sem a necessidade do uso de solventes que pudesse comprometer ainda mais a camada de pintura original da escultura.

Contudo, entre o intervalo de duas vistorias da restauração, a empresa, contratada através do processo de licitação (que prevê a negociação a por menor preço e, portanto, não prima consequentemente pela qualidade), repintou novamente a imagem com tinta guache e aplicou Paraloide B72 antes mesmo da secagem da camada de pintura, não respeitando as diretrizes elaboradas pelo setor de conservação e restauração da Superintendência Regional do Iphan do Rio de Janeiro, que previa a recomposição cromática mediante a técnica de pontilhismo, que consiste em um trabalho delicado de reintegração das lacunas existentes na camada de policromia, criando harmonia entre as áreas da pintura original e as áreas de perda. Em relatório oficial, a fiscal do Iphan descreve o resultado da intervenção: "Não foi executado pela empresa contratada, a reintegração cromática pontual nas áreas de perda total de policromia da imagem, sendo realizada a repintura, cobrindo, inclusive, a pintura original. Em testes de remoção com produtos químicos, na área do rosto da imagem, verificou-se que foi aplicada uma grossa camada de tinta guache. A tentativa de remoção desta recente aplicação afetou a camada de pintura original da imagem, ocasionado num dano maior ao objeto (remoção da camada original de pintura). Os ornatos primitivos, coroa, cálice e detalhes da torre larteral da lateral esquerda da imagem, cobertos por folha de ouro, não foram recompostos com fidelidade. A superfície da peça continuou apresentando irregularidades após a tentativa de nivelamento das áreas fàltantes. Desta forma, orientou-se que fosse contratado um técnico especializado em técnica de reintegração cromática, aprovado com certificação e sob julgo do IPHAN. A empresa contratada deveria realizar as análises científicas já previstas em contrato, assim como a entrega física dos relatórios de acompanhamento da restauração da imagem, com texto e fotos, em 3 (três) vias, a serem protocolados na Fortaleza de Santa Cruz da Barra, da cidade de Niterói, RJ. Ademais, deveria ser realizado o mapeamento de danos completo, com fotografias e identificação dos danos e suas causas, acompanhado de relatório escrito e assinado pelo fiscal da restauração e pelo responsável da empresa prestadora dos serviços."[7].

Fig. 3 – Imagem Sacra de Santa Bárbara, provavelmente do séc. XVIII, Autor desconhecido; Imagem em madeira estofada e policromada após a segunda restauração documentada; 1,73 m de altura; Fortaleza de Santa Cruz da Barra, Niterói, RJ, Brasil.

Fotografia de Luana Safar, Iphan-RJ.

Finalmente, após diversas camadas de tinta e remoções manuais ou com auxílio de produtos químicos, a imagem sacra de Santa Bárbara, da Capela da Fortaleza de Santa Cruz da Barra foi finalizada, desta vez por profissionais capacitados e especializados no ofício da restauração de imaginária, como é possível peceber na figura 3. Foi utilizada a técnica de *tratteggio8* na recomposição cromática, que possibilitou

a aproximação mais harmônica em relação à camada original e com as suas tonalidades.

Fig. 4 – Imagem Sacra de Santa Bárbara, provavelmente do séc. XVIII, Autor desconhecido; Imagem em madeira estofada e policromada após a terceira restauração documentada; 1,73 m de altura; Fortaleza de Santa Cruz da Barra, Niterói, RJ, Brasil.

Fotografia de Luana Safar, Iphan-RJ

TRANSFORMAÇÕES MATERIAIS E IMATERIAIS DA IMAGINÁRIA SACRA A PARTIR DA EXPERIÊNCIA DE SANTA BÁRBARA

A restauração da matéria consiste numa tarefa muito delicada, onde para além da habilidade artística, o profissional necessita de um vasto conhecimento técnico e científico. A restauração do potencial desta matéria e, portanto, da sua materialidade, exige ainda um conhecimento da história e do seu tempo, e em se tratando de uma imaginária, o conhecimento das religiões e de suas manifestações também se fazem necessárias. Em suas palavras assertivas, Paulo Laurentiz define matéria como: "(...) a preocupação mecânica com o suporte material, ao passo que a materialidade abrange o potencial expressivo e a carga informacional destes suportes, englobando também a extramaterialidade dos meios de informação" (Laurentiz, 1991:102). Este autor contribui em demasia para as reflexões a que propormos nesse artigo, sobretudo no sentido de pensar a matéria de uma representação com significado transcendente, mas que depende seu suporte para que a "ponte" de comunicação com seus usufruidores, nesse caso, devotos da imagem de Santa Bárbara, possam perceber seu significado religioso.

Nessa consonância, o que fica claro é que para a fruição do objeto de arte religiosa acontecer, necessita de algo mais, que vai muito além da sua mera composição física. A reflexão é filosófica e teológica. Não basta portanto que o profissional possua habilidades manuais e artísticas, ou que conheça as transformações da teoria da restauração ao longo do tempo e as técnicas e novas tecnologias. Tem-se neste caso, que saber tratar de um objeto, que é uma obra de arte e que pertence e permeia o religioso, um espaço de de culto, de tradição e de fé.

Para partir de uma reflexão acerca da intervenção sobre uma obra de arte, Brandi (1963) afirma que há dois tipos de atuação de um profissional sobre um objeto: a reparação -reconstituição de um estado anterior, e a restauração. E completa: "Revelar-se-á, então, de pronto, que o produto especial da atividade humana a que se dá o nome de obra de arte, assim o é pelo fato de um singular reconhecimento que vem à consciência: reconhecimento duplamente singular, seja por não poder ser motivado de outra forma a não ser pelo reconhecimento que o indivíduo singular faz dele"[9].

Apesar de não definir a obra de arte religiosa em sí, podemos continuar citando o pensamento aguçado de Brandi ao afirmar que (...) "essa é, sem dúvida alguma, a característica peculiar da obra de arte, quando não questionada na sua essência e no processo criativo que a produziu, mas quando começa a fazer parte do mundo, do particular ser no mundo de cada indivíduo"[10].

Ora, assim sendo, na restauração há que se pensar não só na matéria da obra em si, mas em cada indivíduo que se relacionou ou se relacionará com ela e no que compreende a sua memória. Como é possível conseguir alcançar a abordagem mais adequada em uma interven-

ção, após concluir-se que a complexidade que envolve esta atividade transpassa por campos subjetivos e, portanto, mutáveis e impossíveis de se dominar. Em que medida as transformações materiais tocam nas imateriais? Sob a ótica dos fiéis, houve a contaminação da originalidade da Imagem de Santa Bárbara? Concluir que a intervenção foi equivocada não seria partir do olhar unilateral?

Não ousaríamos refletir de maneira aprofundada acerca de todos estes questionamentos em um breve artigo, contudo, parece-nos bastante oportuno a partir desse caso exemplar colocar em debate as questões relacionadas à atividade da restauração de obras de arte religiosa no Brasil, exercida por restauradores e/ou conhecedores das técnicas, aos procedimentos de contratação de serviços que visam apenas o menor preço e que não determinam necessariamente a melhor qualidade da execução do trabalho. Esse caso nos impulsionou também a considerar a real importância de um trabalho interdisciplinar que conjugue técnicas e procedimentos às experiências da fé, da memória e do sagrado, que residem na estreita relação estabelecida entre indivíduo e objeto, ou seja, entre a necessária preservação nesse caso do material e do imaterial.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1 BONELLI, R. - *Enciclopedia Universale Dell'Arte* - v. XI, 1983.

2 BRANDI, Cezare - *Teoria del Restauro*. Einaudi, Turim, 1963.

3 LAURENTIZ, Paulo - *A Holarquia do pensamento artístico*. Edunicamp, Campinas, 1991.

4 CHOAY, Françoise - *A Alegoria do Patrimônio*. Tradução de Luciano V. Machado, Estação Liberdade: UNESP, São Paulo, 2001.

5 LE-DUC, Viollet – *Restauração*. Tradução de Beatriz Kuhl, Ateliê Editorial, Cotia, 2000.

6 LE GOFF, J. – *Memória-História*. Enciclopedia Einaudi. Vol I, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1984.

1 Arquivo Central do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Processo nº 207-T-39. inscrição Livro Histórico no 122, fls.22 e inscrição Livro das Belas Artes no 274, fls.47, 4.10. 1939.

2 Julio Cezar Neto DANTAS, Análise do acervo existente na Capela de Santa Bárbara, texto anexo ao Ofício nº 006/10/ MASP/IBRAM/MinC, 25.1.2010. In: Processo no 207-T-39, vo1.2.

3 Procedimentos executados em obras de arte com a finalidade de restaurá-la ao estado anterior ou de retardar a sua degradação.

4 Arquivo Central do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Processo nº 01500.0 04663/2012 -77/2012, fls. 42.

5 Ofício/GAIB/IPH.AN-RJ n' 0730/ 13 PROT nº 01500.004663/2012-77 Em, 19/06/2013.

6 Arquivo Central do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Processo nº 01500.0 04663/2012 -77/2012, fls. 80.

7 Arquivo Central do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Processo nº 01500.0 04663/2012 -77/2012, fls. 109.

8 Técnica de desenho que consiste em desenhar uma série densa de linhas paralelas ou perpendiculares que permitem obter um efeito de claro-escuro mais ou menos intenso.

9 BRANDI, C. 1963, p. 27.

10 BRANDI, C. 1963, p.27.

«Dei aos monos do palácio feições humanas». O processo de renovação da galeria de retratos dos Vice-Reis e Governadores do Estado da Índia por Manuel Gomes da Costa (1893-94)

ANA TERESA TEVES REIS

Bolseira de doutoramento do Programa Doutoral HERITAS – Estudos do Património [Ref.ª: PD/00297/2013]; Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA); Laboratório HERCULES, Universidade de Évora, e-mail: teresa.mbragatevesreis@gmail.com

ANTÓNIO CANDEIAS

Director do Laboratório HERCULES, Universidade de Évora; Director da Infraestrutura ERIHS.PT, e-mail:candeias@uevora.pt

FERNANDO ANTÓNIO BAPTISTA PEREIRA

Professor Associado, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA), e-mail: fa.baptistapereira@belasartes.ulisboa.pt

RESUMO:

A galeria de retratos dos Vice-Reis e Governadores do Estado da Índia constitui um importante legado para a iconografia da História Ultramarina, desvalorizado devido a sucessivas adições de camadas de repintes. Manuel Gomes da Costa, Capitão para o Ultramar, assinou uma dessas intervenções de renovação, tornando-se assim, inadvertidamente, o único conjecturado responsável pelo estado de conservação daqueles retratos, evidentemente já muito alterados. Pretendemos compreender as opções que tomou, a partir da análise dos seus arquivos pessoais, na tentativa de desconstruir alguns mitos em torno da sua personalidade e contribuir para a reconstrução da fortuna histórica deste conjunto.

PALAVRAS-CHAVE:

Repintes; Renovação; Restauro; Retrato; Iconografia

ABSTRACT:

The portrait gallery of the «Estado da India» rulers constitutes an important legacy for the iconography of Overseas History, currently undervalued due to continuous additions of repaints. Gomes da Costa, during his tenure has Captain for the Overseas (1893-94), signed one of those renovation interventions, thus becoming, inadvertently, the sole hipotetic responsible for the conservation condition of those portraits, which were already profoundly modified. Our intention is to understand his options, from the analyses of his personal archives, in an attempt to deconstruct some myths surrounding his personality and thus contribute to the reconstruction of the historic fortune of this collection.

KEYWORDS:

Repaints; Renovation; Restoration; Portrait; Iconography.

A GALERIA DOS VICE-REIS

Origens

A compilação dos retratos dos Vice-Reis e Governadores do Estado da Índia numa galeria pensada para imortalizar os seus feitos surgiu em 1547, pela idealização de D. João de Castro, o 4.º Vice-Rei e 13.º governante daqueles territórios. Segundo Gaspar Correia [1], após a sua vitória no segundo cerco de Diu, D. João de Castro fez-se representar num retrato de corpo inteiro e decidiu prestar a mesma homenagem aos 12 governantes que o precederam desde 1505, em retratos tirados "do natural", com a respectiva identificação, armaria e escudo de armas. Para essa empreitada pede a colaboração do cronista, que fora secretário do Governador Afonso de Albuquerque e teria conhecido os restantes governantes, para dar indicações a um pintor local acerca da sua fisionomia. Alguns destes desenhos ilustram a sua obra *Lendas da Índia*.

Annemarie Jordan-Gschwend [2] considera que D. João de Castro terá recebido inspiração de outras galerias de retratos da Europa, criando esta colecção para enaltecer a noção de Império associada à extensão de território português, de Lisboa a Goa, honrando não só a sua figura, como também a memória dos homens que o precederam. Assim, este conjunto era exposto na Sala dos Actos Oficiais, criando deliberadamente nos seus espectadores um cenário impositivo e reverente que simbolizava as vitórias militares e diplomáticas dos Portugueses nos territórios ultramarinos.

Esta tradição de retratar o governante do Estado da Índia foi mantida até ao penúltimo Governador-geral do Estado da Índia, Paulo Bénard Guedes que abandona o cargo em 1958. Apesar de uma interrupção na execução de retratos durante o século XIX, esta galeria é actualmente composta por 120 pinturas a óleo, sendo que 117 estão no Museu do Archaeological Survey of India, em Velha Goa (71 em exposição e 46 em reserva) e 3 estão incorporados no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa (dois em exposição e um em reserva). Relativamente a autorias, não foi ainda encontrada documentação que refira os pintores a quem foram encomendados retratos. Pedro Dias [3] considera que o artista local contratado para ajudar Gaspar Correia terá sido um conceituado pintor local convertido ao catolicismo com o nome de baptismo Constantino. Já Vítor Serrão [4] descobriu nos arquivos históricos de Pangim referências ao pintor Aleixo Godinho a quem atribui a execução de alguns retratos do primeiro quartel do século XVII. António Vasconcelos de Saldanha [5] refere ainda a existência de um pintor contratado para essa tarefa [ainda desconhecido] que terá sido dispensado pelo Marquês do Pombal, não havendo ainda referências a outros autores até meados do século XX.

Os processos de renovação

As várias reproduções e descrições desta colecção feitas ao longo do tempo[1] mostram que as figurações primitivas descritas por Gaspar Correia [6] foram sendo modificadas através de sucessivas intervenções de renovação que adicionaram até duas camadas de repintes integrais (repinturas) nos retratos mais antigos (cerca de 55, executados entre 1547-1680). Estas terão ocorrido em três diferentes momentos: inícios e meados do século XVII e também por volta de 1840. Consideramos que estas modificações ocorreram, não só por uma questão de actualização do gosto vigente, mas também devido a outros factores, como o mau estado de conservação das pinturas, cuja estabilidade era sazonalmente agravada pela exposição a um clima com períodos de monção e de valores de humidade relativa muito elevados, e pelas várias mudanças de localização, contando-se nove deslocações até à incorporação da colecção no Museu de Velha Goa em 1964, de acordo com investigações anteriores da autora [7]. A análise das várias reproduções realizadas ao longo do tempo permite-nos confirmar que as modificações introduzidas por Gomes da Costa não foram feitas sobre a camada primitiva, mas sobre outras intervenções anteriores. Este facto é confirmado pelos relatórios de restauro da equipa de Fernando Mardel [8], relativamente a seis retratos que vieram para o Instituto para o Exame e Restauro de Obras de

Arte[2] em 1953, através da mediação de Carlos de Azevedo logo após o trabalho de campo da Brigada de Estudos dos Monumentos da Índia Portuguesa. De facto, após a sua análise às primeiras radiografias dirá que "...não devemos atribuir esta grande confusão apenas a Gomes da Costa, visto que não foi só ele quem contribuiu para o aspecto desolador que tantos quadros apresentam." [9]

De acordo com Hélder Carita [10], desde o abandono do Palácio da Fortaleza como residência oficial dos Vice-Reis em 1695, que se assiste a um período de ruína não só da Velha Cidade de Goa, como desta colecção que permanecerá na Sala dos Actos Oficiais, cumprindo a sua função até 1812. O Palácio é demolido em 1820 e em 1840-41, os retratos são transferidos para a Sala de Audiências do Palácio do Governo Geral da Índia em Nova Goa (actual Pangim). Essa mudança serviu de pretexto para uma intervenção de renovação, provavelmente muito necessária tendo em conta as consequências de se ter mantido este conjunto num edifício em ruínas. Terá sido nesta intervenção que ocorreram diversas trocas de painéis para substituir os que entretanto tinham desaparecido ou se encontravam em pior estado de conservação, bem como repintes integrais realizados sem critério e sem conhecimentos acerca do aspecto primitivo dos retratos, acerca dos traços fisionómicos dos governantes, nem dos seus escudos de armas. Estas alterações ficam registadas nas reproduções de José Delorme Colaço [11] do mesmo ano e nos desenhos a carvão de Roncón [12], quatro anos antes da intervenção de Gomes da Costa, sendo evidentes as diferenças em comparação com o aspecto primitivo das composições e com o tipo de intervenções realizadas anteriormente.

A INTERVENÇÃO DE MANUEL GOMES DA COSTA

Enquadramento

O Tenente Manuel de Oliveira Gomes da Costa (Lisboa 1863-Lisboa 1929) parte para Goa em Julho de 1893, na sequência de uma nomeação pelo Governador-Geral Rafael de Andrade, para servir como Capitão para o Ultramar. De acordo com as suas *Memórias* «passaram anos e um dia recebi um convite do Rafael de Andrade, Governador-geral da India, para seu ajudante de campo (...). Recebido o convite, aceitei e em 6 de Agosto de 1893 largava de Lisboa a bordo do "Isla de Paney" (...) As minhas funções de ajudante pouco trabalho davam e a vida corria fácil (...)».[13]

Será neste contexto que é convidado pelo Governador-Geral para restaurar a galeria de retratos dos Vice-Reis e Governadores, talvez devido à sua aptidão para o desenho técnico e aguarelas, tarefa que desempenhou entre 1893 e 1894 e que segundo António Vasconcelos de Saldanha [14] terá custado ao Estado 1790 rupias. Na opinião de Vera Mariz [15], que também subscrevemos, esta intervenção surge no contexto do projeto de criação do Museu Real da Índia Portuguesa, que iria incorporar a colecção de retratos, sendo Gomes da Costa um dos membros da comissão organizadora. Tal como sucedera em 1840-41, a transferência da colecção terá servido de pretexto para uma intervenção.

O restauro

Pela análise da fortuna histórica destes painéis percebemos que estes já se encontravam em mau estado de conservação e muito modificados quando chegaram às mãos de Gomes da Costa, nomeadamente os mais antigos e, pela análise que fizemos aos seus arquivos pessoais e obra literária, nada nos indica ter tido qualquer tipo de experiência anterior em restauro ou em produção artística com tintas de óleo. Todavia, percebemos outros aspectos importantes para a compreensão da sua intervenção, nomeadamente a qualidade das suas aguarelas e do seu desenho técnico, uma grande sensibilidade para a cultura, costumes e património locais e um grande sentido patriótico que passou pelo estudo da História dos Descobrimentos e seus intervenientes, entre eles os Vice-Reis e os Governadores, cujo feitos épicos, segundo Gomes da Costa permitiram que «... uma Nação, territorialmente tão pequena, mas dotada de um génio tão grande (...) [pudesse]

trabalhar para si um lugar primacial na história da civilização humana.» [16]

Porém, a qualidade técnica que detinha como aguarelista não tinha equivalência na utilização do óleo, sendo esta caracterizada por pinceladas em mancha com cores definidas, sem grande domínio no que diz respeito a velaturas e gradações. Comparando a série de aguarelas que ofertou ao Rei D. Carlos I (que realizou após a sua intervenção), com os desenhos de Roncón (realizados 4 anos antes) e as pinturas no seu estado actual, podemos distinguir as diferentes variantes da sua intervenção:

a) Realiza retoques nas zonas de lacuna da camada pictórica, pela utilização de mancha pontual ou do repinte do pano fundeiro, não fazendo modificações na composição formal da figura. Esta variante foi identificada nos retratos em melhor estado de conservação, a partir do século XVIII.

b) Altera as posições de mãos e braços ou os mesmos são cobertos com uma capa ou manto; cobre alguns elementos como os elmos sobrepostos sobre mesas; uniformiza o tom das vestes, ocultando detalhes decorativos (provavelmente devido ao desgaste dos mesmos) e/ou modifica os traços fisionómicos do rosto para um aspecto menos "caricatural". Assim, eliminou as linhas de rosto mais definidas, características das representações mais antigas dos séculos XVI e XVII que, por sua vez já se encontravam modificadas pela intervenção de 1840-41, conforme atesta Delorme Colaço na introdução à sua reprodução de dezanove retratos: «Não querendo fazer elogio ao meu pincel, pois que apenas tem sido exercitado em Desenhos militares, advirto o benigno Publico; que a multidão de irregularidades, e erros, que apresenta a Maior parte destes Retratos, são os mesmos que lá estão, julgando eu nisto conservar-lhes o merecimento, e não ser obra de fanthazia» [17]. Nestes casos, que correspondem à maioria, mantem-se o essencial da composição formal, havendo uma tentativa, na nossa opinião, de uniformizar estilisticamente o conjunto.

c) Cria outras figurações inspiradas nas reproduções de Gaspar Correia, Faria e Sousa e Fernão Lopes Mendes em apenas três retratos: D. Francisco de Almeida, Vasco da Gama e D. João de Castro, os únicos cujas composições não têm correspondência com as reproduções de Roncón realizadas 4 anos antes, mas cuja alteração vem registada nas já referidas aguarelas de Gomes da Costa de 1894.

Outros aspetos que denunciam a sua intervenção são a presença de uma legenda de forma quadrangular, com escrita a negro sobre fundo branco acerca do governante e também da inscrição em vermelho "Restaurado por Gomes da Costa em 1894", que foi identificada em 42 dos 73 painéis expostos, nos 6 retratos que foram para Lisboa e também na maioria dos que se encontram em reserva no ASI[3]. Terá esta assinatura sido feita com orgulho na sua intervenção, como considerou Vera Mariz?[18] Ou com humildade, assumindo a sua incapacidade perante tal empreitada, informando assim o público que os retratos não se encontravam no seu estado primitivo? É uma dúvida que temos tentado esclarecer recorrendo aos testemunhos da época e a informação pessoal contida nos seus arquivos e na obra literária.

Os testemunhos

No capítulo anterior observámos que a maioria das pinturas tiveram intervenções pontuais e identificáveis, havendo uma alteração total apenas em 3 casos, o que desmistifica a opinião geral que Gomes da Costa teria adoptado esta solução em toda a colecção, tornando-se, nas palavras de António Vasconcelos de Saldanha, «o paradigma das brutalidades experimentadas pelas telas da Galeria» [19].

Em 1945, o historiador Amâncio Gracias, referia-se às diferenças entre os retratos primitivos e o aspecto à época dizendo que «Para cúmulo passou aquela galeria por muitas restaurações, sendo a última feita no govêrno de Rafael d' Andrade pelo então Capitão Gomes da Costa, o qual naturalmente retocou os retratos como entendeu no seu critério de artista amador, tanto que nos disse, lá por 1895, em

que privamos muito com êle, ter dado aos mônos do palácio feições humanas!» [20] José Ferreira Martins, que considerava o pedido de Rafael de Andrade um pretexto para favorecer financeiramente Gomes da Costa, referiu que «Tão desastradamente desempenhou êle dessa comissão, que alguns vice-reis são hoje representados na galeria tão ridiculamente que faz lástima, e pouco abonam as qualidades artísticas desse *soit-disant* Gaspar Correia do século XIX» [21], nunca assumindo ou reconhecendo nos seus escritos as profundas alterações já existentes na altura. O Governador-Geral José Cabral (1938-45) terá dito ainda que a tarefa de Gomes da Costa foi desempenhada «segundo a sua fantasia e conhecida veia humorística, tendo-se permitido pôr barbas e bigodes, a seu bel-talante».[22]

Seguindo outro ponto de vista, o heraldista Jorge de Moser comentou esta situação referindo «...diremos ainda ser voz corrente que os retratos da galeria de Goa foram barbaramente mutilados pelo falecido marechal Gomes da Costa que, não contente com repintá-los com ineficiente curiosidade, os amputara cortando os pés dos retratados! Isto mal quadre a quem quiser, parece-nos ser suma daquelas lendas inconsistentes em que, todavia, a maioria acredita. (...) forçoso será concluir que nem houve repintura nem, muito menos, amputação cirúrgica. Lendas da Índia talvez, mas não de Gaspar Correia.» [23] Efectivamente, pela análise aos seus arquivos pessoais, nomeadamente o *Fundo 59*, do Arquivo Histórico Militar, e o *Espólio de Gomes da Costa*, da Biblioteca Nacional, percebemos que o Capitão escondia facetas que não eram conhecidas pelos seus colegas, convivas e mesmo pela sua família.

As facetas desconhecidas do Capitão

Relativamente ao *Fundo 59*, este é constituído principalmente pelo acervo gráfico, nomeadamente de plantas, desenhos técnicos e uma vasta colecção de aguarelas e desenhos a tinta-da-china que realizou nas suas viagens por Portugal e antigos territórios do Ultramar, representando monumentos, paisagens, retratos, costumes, etc. Nesse arquivo existem dois álbuns de estudo dos retratos dos Vice-Reis e dos Governadores, cada um constituído por cinco volumes. O que se encontra dividido entre as caixas 916 e 918, intitulado *Os Vice-Reis da Índia*, contem os retratos de corpo inteiro e respetivos escudos de armas, sendo algumas das representações inspiradas nas reproduções de Gaspar Correia (a que teve acesso) e outras da sua autoria ou interpretação, caso de Vasco da Gama e de D. João de Castro, onde se incluem recortes de revistas de outros retratos da história da arte nacional e internacional. Na introdução ao álbum, Gomes da Costa refere «vários retoques e restauros feitos em diferentes épocas, parece ter alterado os retratos primitivos d'uma forma, n'alguns, muito acentuada. Por esta razão, o presente álbum não é a cópia exacta de todos os retratos daquela galeria, iniciada pelo Vice-rei D. João de Castro, mas um trabalho de coordenação dos retratos dessa galeria e de outros existentes em diversas publicações contemporâneas e arquivos históricos. Junta-se-lhes um resumo biográfico, as armas e facsimiles das assinaturas de cada governador.» [24]

O que se encontra na caixa 917, intitulado *Viso-reis da India*, contém representações correspondentes com as reproduções realizadas por Roncón (de cujo álbum Gomes da Costa possuía uma cópia), exceptuando as dos retratos que encontrou nas *Lendas da Índia* (que reproduziu fielmente), e inclui em cada folha o escudo de armas e o facsimile da assinatura. Inclui também fontes importantes para os seus registos referentes a fardas militares, escudos de armas Portugueses e peças de armaduras dos séculos XVI a XIX.

Aquando do nosso primeiro contacto com este espólio, considerámos que estes álbuns tinham sido feitos antes da intervenção, como forma de estudo prévio, mas a datação que lhes é atribuída fez-nos pensar noutras hipóteses. Com efeito, o álbum da caixa 917 não se encontra datado, mas o que se encontra nas caixas 916 e 918 possui um intervalo de datação entre 1922-27. De acordo com Carlos Gomes da Costa [25], o seu pai regressou a Goa durante 6 meses em 1923 para reorganização dos serviços militares, à semelhança do que fizera em Macau, terá iniciado este trabalho só nessa altura?

Tendo em conta o seu interesse e facilidade em registar em aguarela tudo o que considerava curioso e relacionado com o património, tradições e costumes dos locais por onde passava, podemos supor que Gomes da Costa terá iniciado um dos registos (o da caixa 917, mais fiel às reproduções de Roncón) quando chegou a Goa em 1893 e que o outro registo foi realizado posteriormente, pois contém retratos copiados de representações a que teve acesso durante as suas investigações sobre o período dos Descobrimentos, bem como interpretações do autor. Assim, faria sentido que o Governador-Geral, ao ver o primeiro registo, lhe tenha solicitado o restauro da colecção, pedindo-lhe ainda outra reprodução para oferecer ao Rei D. Carlos I, que fez em 1894, com o título *Os Vice-Reis da India, da galeria existentes no palácio de Nova Goa, com a mais completa collecção de autographos que se pôde obter em Goa. Desenhos a côres e fac-similes pelo Capitão Gomes da Costa, do Exército,* cujas composições já correspondem ao aspecto dos retratos após a sua intervenção.

Relativamente ao espólio à guarda da Biblioteca Nacional, podemos encontrar correspondência pessoal, apontamentos relacionados com a sua carreira militar, enciclopédias coligidas por ele dedicadas aos mais diversos assuntos, apontamentos para as suas obras literárias e o manuscrito do 4.º volume da colecção *Descobrimentos e Conquistas,* que se encontrava a desenvolver antes da sua morte e já não chegou a ser publicado. Nesse volume, dedicado aos Vice-Reis e Governadores do Estado da Índia, cada página tinha um espaço em branco entre o nome do governante e o início do texto biográfico para o qual, na nossa opinião, destinaria as ilustrações contidas nos álbuns das caixas 916 e 918.

Afinal, estes álbuns eram um estudo prévio? Ou como o próprio referiu, uma tentativa de coordenação de uma colecção já na altura descontextualizada, para a qual se dedicou enquanto investigava para os *Descobrimentos e Conquistas?* Independentemente da data de execução destes estudos e do seu destino, consideramos que foi sua intenção deixar o registo do que ele considerava ter sido o aspecto inicial daquele conjunto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A importância simbólica e política destes retratos sempre justificou a necessidade da sua renovação, o que permitiu a sua preservação até aos dias de hoje. Os critérios utilizados nas intervenções nunca respeitaram os que agora se praticam, mas procuraram resolver as necessidades conservativas de acordo com o *savoir-faire* no local e em cada época.

Nas suas *Memórias*, que não chegou a terminar, Gomes da Costa não faz qualquer referência à sua intervenção na Galeria, o que contrasta com o grande detalhe que dedica à descrição de outros episódios da sua passagem em Goa. Carlos Gomes da Costa, que se dedicou à organização do espólio do seu pai, refere que «...muito raro era o marechal falar dos seus feitos, se não quando vinha a propósito (...) a maior parte dos acontecimentos que não presenciei, tive deles conhecimentos pelos outros. Essa era uma das suas características: a simplicidade».[26]

Muitas questões existem por responder que requerem uma investigação mais aprofundada dos seus arquivos, nomeadamente a datação efectiva dos álbuns, para podermos tirar novas conclusões acerca da sua relação com a galeria, bem como testemunhos pessoais da sua intervenção que exprimam a sua opinião e que esclareçam as opções que tomou. Relativamente aos motivos da renovação, consideramos que se enquadra num espírito romântico e historicista, na sua tentativa assumidamente patriótica de valorizar, dignificar e "humanizar" as ilustres personagens da história ultramarina de Portugal entretanto transformadas em "monos do palácio", associada ao contexto da incorporação da coleção do Museu Real. Relativamente à qualidade técnica da intervenção que produziu, considera-se que Gomes da Costa não possuiria qualquer experiência anterior em restauro, nem domínio da técnica de pintura a óleo (para além da provável dificuldade no acesso a materiais de alta qualidade). Se não fosse assim, talvez tivesse optado sem constrangimentos por soluções que lhe permitissem realizar o trabalho com outra habilidade técnica, como a eliminação de vernizes antigos ou dos repintes existentes. Por outro

lado, perante o evidente mau estado de conservação que as camadas pictórias apresentavam, a cobertura de desgastes, lacunas e destacamentos com uma nova camada de tinta certamente afigurava-se a solução mais simples mas cujo efeito gerou retratos de composição hirta, de paleta cromática reduzida e com pouco detalhes decorativos e fisionómicos.

Tratando-se de uma pessoa de elevada sensibilidade e cultura geral, Gomes da Costa certamente percebeu que o resultado não foi satisfatório e consideramos que terá sido esse o motivo pelo qual elaborou os álbuns, reconhecendo a limitação das suas capacidades em restaurar aquelas pinturas à sua composição primitiva, prestando-lhes assim uma homenagem e, de algum modo, defendendo a sua honra, através dos meios em que se sentia mais confortável, o desenho e a aguarela.

Independentemente da nossa interpretação actual da sua intervenção, não lhe podemos negar o seu valor documental e histórico quer para a fortuna histórica desta coleção, quer para uma necessária mudança de paradigmas quanto à personalidade e feitos do futuro Marechal e Presidente, cuja fama se tem associado somente aos seus insucessos, olvidando ou desconhecendo outras qualidades que se justificam revelar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

[1] CORREIA, Gaspar; FELNER, Rodrigo (dir.) - *As Lendas da Índia*. *Tomo IV*. Academia Real das Ciências de Lisboa, Lisboa, 1858.

[2] JORDAN-GSCHWEND, Annemarie – *'Uomni Illustri'. A série de retratos dos vice-reis portugueses em Goa.* Tapeçarias de João de Castro, CNCDP, Lisboa, 1995, pp. 73-78

[3] DIAS, Pedro - *História da Arte Portuguesa no Mundo. O espaço do Índico*. Círculo de Leitores, Lisboa, 1998.

[4] SERRÃO, Vítor - Pintura e devoção em Goa no tempo dos Filipes: o mosteiro de Santa Mónica no "Monte Santo" (c. 1606-1639) e os seus artistas. *Revista Oriente,* Nº 20, Fundação Oriente, 2011, pp. 11-50.

[5] COSTA, Manuel Gomes da; SALDANHA, António Vasconcelos de (introd.) - *O livro dos Vice-Reis da Índia d'El-Rei D. Carlos I. Aguarelas*. Edição fac-similada, Chaves Ferreira, Lisboa, 1991.

[6] CORREIA, Gaspar – *op cit.*

[7] REIS, Ana Teresa Teves. *A Galeria dos Vice-Reis e Governadores da Índia Portuguesa: percurso para uma metodologia de intervenção* [dissertação de mestrado]. Escola das Artes – Universidade Católica Portuguesa, Porto, 2014.

[8] MARDEL, Fernando; MOURA, Abel de - *Processos 995 a 1000B.* Arquivo de Conservação e Restauro da Direcção Geral do Património Cultural, Lisboa, 1956-1961

[9] AZEVEDO, Carlos. *Algumas observações acerca do exame radiográfico dos retratos dos vice-reis da galeria de Pangim*. Garcia da Orta, 1954, Junta de Investigações do Ultramar, pp. 243-245

[10] CARITA, Hélder – Palácio dos Vice-Reis. In *http://www.hpip.org/ (2018.05.02)*

[11] COLAÇO, Jorge. *Galleria dos vice-reis e governadores da India portugueza dedicada aos illustres descendentes de taes heroes*. Typographia de A. S. Coelho, Lisboa, 1841.

[12] SOUSA & PAUL (ed.) *Vice-Reis e Governadores. Álbum contendo fotografias das reproduções a desenho de Roncón.* Nova Goa, 1890.

[13] COSTA, Manuel Gomes da. *Memórias*. Livraria Clássica Editora, Lisboa, 1930.

[14] COSTA, Manuel Gomes da; SALDANHA, António Vasconcelos de (introd.) – op cit

[15] MARIZ, Vera. *Os trabalhos de restauro de um capitão em 1894 – Os retratos dos vice-reis da Índia (do Archaeological Museum de Goa) e a faceta artística de Gomes da Costa.* Conservar Património, n.º 15-16, ARP, 2012, pp.31-42.

[16] COSTA, Manuel Gomes da - *Descobrimentos e Conquistas*. Vol. I-III. Serviços Gráficos do Exército, Lisboa, 1927.

[17] COLAÇO, Jorge – *op cit.*

[18] MARIZ, Vera. – *op cit.*

[19] COSTA, Manuel Gomes da; SALDANHA, António Vasconcelos de (introd.) – op cit

[20] GRACIAS, José Amâncio - *Gôeses nas artes e nas ciências*. Boletim Eclesiástico da Arquidiocese de Goa, Série II, Ano IV, N.º 1 e 2; Edição da Arquidiocese de Goa e Damão, 1945.

[21] MARTINS, José Ferreia - *Crónica dos Vice-Reis*. Imprensa Nacional, Nova Goa, 1919.

[22] BARATA, Martins. (1952) *Algumas notas sobre os retratos da galeria do governador do Palácio de Goa*. Revista Belas Artes, S. 2, n.º 4, Sociedade Nacional de Belas-Artes, pp. 18-23.

[23]MOSER, Jorge de. *Iconografia dos vice_reis da índia (uma rectificação necessária)*. Jornal Vitória, Nova série n.º 198, ano XXX, n.º 8755, Editor Carlos Abreu, 20 de maio de 1946, pp. 6-7.

[24] COSTA, Manuel Gomes da. Arquivo Histórico Militar, Fundo Particular, 59, Caixas 916-918.

[25] COSTA, Carlos Gomes da (coord.) - *A vida agitada de Gomes da Costa*. Livraria Popular de Francisco Franco, Lisboa, 1930.

[26] *Idem, ibidem*.

1 A 1.ª reprodução desta colecção, surge n'*O livro de Lisuarte de Abreu* (c. 1560), a 2.ª no *Livro do Estado da Índia Oriental*, por Barreto de Resende (c. 1635), a 3ª na *Ásia Portuguesa,* da autoria de Faria e Sousa (1663-1672), a 4.ª na obra de Delorme Colaço, a *Galeria dos Vice--Reis e Governadores* (1841), a 5.ª pelos desenhos de Roncón, fotografados para postais no estúdio Souza&Paul (1890) e a última por Gomes da Costa, no álbum que ofereceu a Rei D. Carlos I (1894).

2 Os retratos de D. Francisco de Almeida, de Afonso de Albuquerque, de Diogo Lopes de Sequeira, de Vasco da Gama, de D. João de Castro e de D. Miguel de Noronha.

3 Dos 36 retratos em reserva realizados até 1893, e cujos registos fotográficos foram consutados no *Museums of India:National Portal & Digital Repository*, em http://museumsofindia.gov.in/, 27 possuem a sua assinatura, enquanto 9 possuem a inscrição sobre fundo branco, mas a assinatura não é claramente perceptivel na imagem.

As ações de preservação do patrimônio cultural móvel construídas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, no Brasil (1937-2017)

ELIZA PICCOLI ORTIZ

Tem pós-graduação lato sensu Especialização em Museologia – Patrimônio Cultural pelo programa de pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes-IA da Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS e é graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo-FAU-UFRGS. É Servidora Pública e atua profissionalmente como Técnica no Departamento do Patrimônio Material e Fiscalização-DEPAM do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional-IPHAN. Cursa, atualmente, o Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural do IPHAN, PEP/MP/IPHAN, e-mail: eliza.ortiz@iphan.gov.br

ADRIANA SANAJOTTI NAKAMUTA

Doutora em Artes Visuais, área História e Teoria da Arte, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora do Mestrado Profissional em Patrimônio do Instituto do Patrimonio Histórico e Artístico Nacional e da Faculdade de Sao Bento do Rio de Janeiro, Pesquisadora do Projeto Fortificações no Brasil da Fundação Cultural do Exército Brasil. É orientadora da dissertação em andamento da aluna Eliza Piccoli Ortiz, Rio de Janeiro, Brasil, anakamuta@yahoo.com.br

RESUMO:

O presente artigo aborda a condução da proteção dos bens culturais móveis empreendida pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN, desde sua criação, em 1937, com ênfase no lugar dos bens móveis na narrativa da valorização dos bens culturais construída pelo IPHAN, a partir de uma revisão historiográfica de estudos dedicados a essa narrativa, confrontados a motivações manifestas para sua proteção, a ações subsidiárias para seus conhecimento e identificação e à dinâmica da proteção expressa nos processos de tombamento relacionados ao tema, decorrentes do Decreto-Lei 25, de 30 de novembro de 1937, que organiza a proteção do patrimônio cultural no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE:

Bens móveis; Tombamento; Gestão; IPHAN; Brasil.

INTRODUÇÃO

"A intensificação operada entre nós no comércio de antiguidades, sem embargo nos preços proibitivos com que se oferecem à venda as mercadorias de qualquer espécie nesse ramo de negócio, elucida por outro lado o valor das coisas antigas brasileiras de menor porte. Quem se decide a aliená-las presentemente não tarda a se arrepender, por se sentir lesado em face da valorização quase fulminante da cotação de tais artigos. Com efeito, parece que não há, na atualidade, aplicação de capital mais segura e mais lucrativa" [1].

"Pouco a pouco, porém, os negociantes de profissão, com o advento do gosto de alguns cariocas e paulistas abastados por certas espécies de mobiliário antigo do país, para decorar suas salas de visitas, principiaram a fazer incursões predatórias pelo interior mineiro. Isso se sucedeu ao mesmo tempo em que se iniciavam também reformas desastrosas e mutilações, quando não demolições totais, das velhas igrejas do estado [sic], para modernizá-las, muitas vezes à custa do produto da venda de sua prataria e de outras alfaias preciosas que possuíam" [2].

As manifestações, em epígrafe, de autoria de Rodrigo Melo Franco de Andrade, revelam suas inquietudes - à frente da direção do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, então, Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional [3] –, passadas três décadas de seu funcionamento após sua criação, em relação ao comércio de bens móveis e seus efeitos sobre os bens culturais ainda por serem (re)conhecidos em sua abrangência no processo de patrimonialização empreendido pela Instituição.

Igualmente, direcionam nosso olhar à circulação de bens móveis pelo viés da sua proteção a partir do IPHAN, no Brasil, uma vez que se constitui em etapa fundamental orientada para seu conhecimento e controle das suas circulação e comercialização desde os primórdios da atuação desta Instituição [4].

O presente artigo é decorrente da pesquisa de dissertação em andamento no âmbito do Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural do IPHAN, a qual tem como tema a proteção dos bens móveis e os instrumentos para sua preservação nas ações construídas pelo IPHAN, desde a sua criação, em 1937 até 2017.

Nesse sentido, nele apresentaremos, de forma introdutória, um dos pontos que estruturam a pesquisa, o qual se relaciona ao lugar dos bens móveis na narrativa da valorização dos bens culturais construída pelo IPHAN, a partir de revisão historiográfica dos estudos dedicados à preservação do patrimônio no país confrontados aos processos de tombamento na temática de nosso interesse – especificamente, aos que se referem aos bens móveis classificados sob a forma de proteção *coleção ou acervo* – decorrentes do Decreto-Lei nº 25 de 1937, que organiza a proteção do patrimônio cultural no Brasil e institui o instrumento do tombamento.

OS SENTIDOS DA PROTEÇÃO DOS BENS MÓVEIS PELO IPHAN: ENTRE AS INICIATIVAS DE IDENTIFICAÇÃO E A PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO

Na sequência, procuramos expor alguns aspectos relacionados ao processo de patrimonialização de bens culturais, no Brasil, conduzido pelo IPHAN. A partir de abordagens referentes ao tema, pretendemos trazer à tona sentidos atribuídos à valoração dos bens culturais e reflexões, confrontados a motivações para a proteção dos bens culturais móveis e a ações empreendidas nessa perspectiva pela Instituição.

Desse modo, a condução dada por José Reginaldo Santos Gonçalves à análise dos processos de patrimonialização de bens e práticas culturais parte da noção de sua apropriação como diferentes formas de objetificação do patrimônio cultural: composto por "bens culturais" visualizados enquanto "objetos", cujo sentido de sua existência "é produzido pelo uso de metáforas visuais ao serem apropriados em nome da nação" [5].

Nesse sentido, a patrimonialização de bens culturais constitui-se em construção de representações visuais de uma narrativa da nação, "apresentada sob o efeito de um perigoso pro-

cesso de perda da memória e, consequentemente, da identidade" [6].

Tal narrativa é traduzida em discursos específicos relacionados às gestões paradigmáticas do IPHAN de Rodrigo Melo Franco de Andrade (1937 a 1967) e Aloísio Magalhães (1979 a 1982): com base, respectivamente, na perda do que é singular - o patrimônio cultural "pensado como um conjunto de metáforas visuais por meio das quais o Brasil é culturalmente individualizado" e o monumento como "metáfora central" do discurso e materialização da tradição – ou do que é peculiar – a partir do entendimento de nação como entidade plural e o passado como referência "a ser pragmaticamente utilizada no processo de produção cultural e na garantia de continuidade da trajetória histórica da nação" [7].

Em 1936, Rodrigo Melo Franco de Andrade, ao referir-se à "mensagem que o presidente da República acaba de enviar à Câmara dos Deputados, submetendo à sua apreciação o projeto que organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional", já a este associava a finalidade de evitar a "evasão", além do "perecimento" do patrimônio cultural [8].

E em 1939, data posterior à publicação do Decreto-Lei nº 25, de 1937, Rodrigo Melo Franco de Andrade problematizava o tombamento dos bens móveis, relacionando-o à "sua profusão, tal a variedade de sua natureza" e à necessidade de "muitos anos" para inventariá-los, indicando outras ações subsidiárias para sua proteção, como (i) o "inventário dos museus e coleções públicas e particulares"; (ii) remodelação e enriquecimento dos "museus nacionais"; e (iii) "criação e organização de novos" museus; associando ao protagonismo destes à conservação dos bens móveis. Ainda, previa ações para inventariar e conservar "manuscritos de interesse histórico, recolhidos a arquivos particulares, a cartórios do interior do país e arquivos eclesiásticos ou de ordens terceiras e irmandades". Com o propósito da "propagação do conhecimento do patrimônio histórico e artístico nacional", especificamente referente aos bens móveis, vale destacar as "exposições temporárias e permanentes" e os "catálogos de exposições" apontados como outras iniciativas suas [9].

Nesse sentido, a constituição de museus e a organização sistemática de acervos e coleções, como ação institucional, eram direcionadas, inicialmente, à reunião e conhecimento de bens culturais, como estratégia de proteção e resposta aos anseios relacionados à perda do patrimônio cultural por diferentes processos conjugada ao esforço de construção de uma identidade nacional.

A partir da abordagem de Márcia Chuva, podemos localizar a trajetória dos acervos e coleções e sua proteção na narrativa do IPHAN, quando a autora trata da musealização do patrimônio histórico e artístico nacional. Afirma que a compreensão da "constituição e da trajetória dos museus criados pelo SPHAN", como "parte das políticas de proteção", é "reveladora das concepções que embasaram a musealização do 'patrimônio nacional'". Especificamente, refere-se à "criação de museus vinculados ao SPHAN no período do Estado Novo" (1937 a 1945), partindo da concepção do Museu das Missões, por Lucio Costa – a partir de sua viagem a São Miguel, no Rio Grande do Sul, em 1937 – e suas recomendações [10]. Segundo Lygia Martins Costa, estas "haviam sido decisivas para Rodrigo Melo Franco de Andrade, vindo este museu a se tornar um 'padrão-ideal para os museus regionais monográficos que [o SPHAN] iria organizar'" [11].

Mário Chagas aponta a "decisão de deslocamento e interiorização da proteção dos patrimônios e da criação de museus", como "uma das orientações estruturantes da política cultural do SPHAN" [12] e vale lembrar que o artigo 24 do Decreto-Lei nº 25, de 1937, já dispunha sobre a manutenção e instituição de museus, conforme está a seguir: "A União manterá, para a conservação e a exposição de obras históricas e artísticas de sua propriedade, além do Museu Histórico Nacional e do Museu Nacional de Belas Artes, tantos outros museus nacionais quantos se tornarem necessários, devendo outrossim providenciar no sentido de favorecer a instituição de museus estaduais e municipais, com finalidades similares."

Outra forma de abordar a constituição da proteção das coleções e acervos e seu protagonismo nas ações institucionais compreende identificá-los no que Márcia Chuva se refere

como um dos "*loci*" de ação do IPHAN: seu espaço editorial, na primeira década após sua criação. Segundo a autora, "as publicações do SPHAN" "caracterizaram a positivação por excelência institucional para que fossem mantidas a regularidade de qualidade de seus artigos e da colaboração de autores de prestígio". "Configurou-se, ao longo do período, como um espaço privilegiado de legitimação recíproca dos agentes envolvidos e da própria ação institucional. Espaço privilegiado também para a produção e divulgação de um pensamento institucional cuidadosamente articulado, a ponto de participar, com papel destaque, na construção de uma nova área de intervenção social relativa à preservação cultural". Garantiria para o IPHAN "um vasto universo de atuação e de possibilidades de construção da 'memória nacional'" [13].

A partir das oito categorias apontadas pela referida autora, "em que foram considerados os assuntos mais recorrentes nos artigos" da "Revista do SPHAN", depreendemos que os bens móveis entrariam pelo viés da (i)"arte e arquitetura coloniais"; (ii) "arte e arquitetura do século XIX"; (iii) "museus, contendo notícias sobre os acervos tombados de museus"; e (iv) "teoria da arte, com estudos teóricos-metodológicos sobre o conhecimento das artes" [14]. A respeito da última temática, conforme Adriana Nakamuta, destaca-se "a participação da historiadora da arte alemã Hanna Levy, já nos primeiros anos do SPHAN [IPHAN], particularmente conhecida pelos artigos que publicou na Revista do Patrimônio, no período de 1940 a 1945" [15].

Igualmente, identificar a presença dos acervos e coleções nos levantamentos fotográficos empreendidos pelo IPHAN, como etapa aliada, segundo Brenda Fonseca e Telma Cerqueira, à "agilidade no trabalho de inventariar" associada ao "caráter emergencial dos tombamentos" [16], poderá contribuir para o entendimento das ações da Instituição nas primeiras três décadas após sua criação - nas quais se incluía a contratação de fotógrafos pelo IPHAN –, frente à já manifesta dificuldade do tombamento dos bens móveis no início dos trabalhos da Instituição em virtude da necessidade do (re)conhecimento da abrangência de seu universo.

O TOMBAMENTO DE COLEÇÕES E ACERVOS E A DINÂMICA DA PROTEÇÃO

Propriamente, quanto ao papel dos processos de tombamento, enquanto instrução no rito da proteção, estes possibilitam vislumbrar em seu conteúdo, ao longo da trajetória da proteção das coleções e acervos no IPHAN, as transformações impressas na dinâmica da patrimonialização dos bens móveis, com base na instauração e na tramitação dos processos de identificação, reconhecimento e proteção, bem como nos aspectos relacionados a diretrizes, critérios, procedimentos operacionais, técnicos e metodológicos.

Também, ao elencarmos os processos de tombamento relacionados a bens culturais móveis classificados sob a forma de proteção *coleção ou acervo* para fins de recorte da pesquisa, percebemos, pela diversidade do conjunto, a possibilidade de vislumbrarmos os agentes envolvidos na atribuição e/ou no reconhecimento de valores associados a discursos reveladores da motivação e da declaração de sua proteção, em diferentes contextos [17].

Maria Cecília Londres Fonseca dedica-se à "sistemática dos processos de tombamento", considerando "o instituto do tombamento" "enquanto a prática mais significativa da política de preservação federal do Brasil. [...] E significativa, sobretudo, porque constitui um campo em que se explicitam – e onde se podem apreender – os sentidos da preservação para os diferentes atores sociais envolvidos" [18].

No entanto, a referida autora nos leva a refletir sobre o "alcance limitado" do "'valor simbólico' dos patrimônios nacionais", e sobre a atuação de "intelectuais que estão envolvidos direta ou indiretamente em uma política de preservação", como "mediadores simbólicos", na instituição da "representação vigente do patrimônio" [19].

Em outra perspectiva, os sentidos da preservação poderão ser apreendidos a partir dos bens móveis, enquanto coleções e acervos musealizados e tombados pelo IPHAN.

Mário Chagas, ao confrontar as experiências museológicas dos museus regionais, a partir da década de 1940, a experiências museológicas posteriores, aponta para uma memória de resistência em seus acervos "musealizada e domesticada" [20]. Ao "colocar em diálogo museus, patrimônios, museologias, artes, práticas, políticas e poéticas em perspectiva decolonial" [21], as premissas e temas, apontados pelo autor e voltados para a função social dos museus, levam-nos a pensar e situar as coleções e acervos tombados pelo IPHAN e a justificativa para a sua proteção a partir de um crescente protagonismo de grupos sociais, os quais reivindicam seu lugar de fala na construção da memória.

Desse modo, entendemos que ao empreendermos a análise dos processos de tombamento de coleções e acervos, deveremos ter em conta a permanência do instrumento do tombamento frente ao ponto de inflexão entre o que o Decreto-Lei nº 25, de 1937, define como patrimônio histórico e artístico nacional – bens móveis e imóveis vinculados a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico – e a definição dada a patrimônio cultural brasileiro pelo artigo 216 da Constituição Federal, de 1988, como bens culturais de natureza material e imaterial, portadores de referência à identidade, à ação, à memória de diferentes grupos formadores da sociedade brasileira.

Em outras palavras, confrontar critérios – os quais fundamentam a valoração dos bens móveis ao longo da trajetória de sua proteção instituída pelo IPHAN – contribuirá para o entendimento do que se decide proteger e, no caso das coleções e acervos, para a compreensão dos vínculos entre objetos que os compõem com os sujeitos de produção de valor. Isso permitirá localizar as coleções e acervos protegidos num campo de forças em que se definem as intenções de uma política de preservação e o seu alcance de representatividade mediante identidades envolvidas ou construídas.

Por outro lado, a análise dos processos de tombamento deverá considerar a padronização dos procedimentos relacionados à instauração e à tramitação desses processos através do instrumento normativo de caráter administrativo do IPHAN, a Portaria nº 11, de 11/09/1986. Referente aos bens móveis e sua identificação nos processos de tombamento, especificamente, aos subsídios produzidos a partir dos inventários para a instrução de processos, o presente instrumento normativo dispõe, em seu §2º do art. 4º: "No caso de a proposta de tombamento se referir a bem ou bens móveis, a instrução do pedido constará de descrição pormenorizada do objeto, se tratar de peça única ou da relação detalhada de peças componentes de coleção, listadas uma a uma, mencionando-se o material empregado, as dimensões de cada unidade e outras características que as individualizam, assim como de informações precisas sobre a localização, o proprietário e/ou responsável pela guarda do(s) objeto(s) e seu estado de conservação, acrescidas de documentação fotográfica e análise do valor cultural desses bens para o patrimônio cultural do País."

Atualmente, a referida portaria encontra-se em estágio de revisão, propondo, em seu novo texto, a sua compatibilização com o Sistema Integrado de Conhecimento e Gestão – SICG. Institucionalizado em 2009 e implementado como sistema informatizado em 2015, ele "passou a ser o único sistema de inventário para o patrimônio material do IPHAN" [22]. Nesse sentido, cabe destacar que o IPHAN dispõe sobre inventários através de instrumento normativo de caráter administrativo, a Portaria nº 160, de 11/05/2016. Ao considerá-los "primordialmente como instrumento de produção de conhecimento", dispõe no art. 5º que "as informações produzidas pelos inventários do patrimônio cultural do IPHAN serão organizadas em banco de dados institucional e disponibilizadas ao público".

Cabe lembrar, igualmente, que a necessidade de conhecimento e identificação do universo de bens móveis vai além de etapas precedentes à sua valoração, reconhecimento e proteção. Ela é permanente e orienta-se também aos bens já protegidos. O IPHAN, em parceria com a Fundação VITAE, realizou a partir de 1986 o Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados – INBMI, voltado predominantemente aos acervos de edificações religiosas tombadas [23]. Para a realização do INBMI, o IPHAN produziu o Manual de

preenchimento da ficha do Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados e, além das orientações para o preenchimento das fichas de inventário, este mesmo manual ofereceu – a partir da contribuição de Lygia Martins Costa - a conceituação de bens integrados [24].

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É importante frisar que o modo de articulação das ações empreendidadas pelo IPHAN voltadas à temática dos bens móveis e relacionadas aos aspectos da identificação e reconhecimento de atribuição de valores, proteção, conservação, autorização e fiscalização da circulação e comércio, tem nos demonstrado a necessidade de conhecimento da abrangência dos bens móveis acautelados, bem como de acesso a seus dados de identificação, constituindo-se em premissas para o aperfeiçoamento de sua gestão e construção de diretrizes de preservação pela Instituição.

Assim, este artigo representa um primeiro esforço no sentido de apresentar um panorama acerca das ações institucionais voltadas à proteção de bens móveis no Brasil, a partir de acervos e coleções protegidos por meio do tombamento, assim como de compreender o seu lugar na narrativa da valorização dos bens culturais construída pelo IPHAN. A circulação e o comércio de bens móveis devem ser, portanto, associados ao conhecimento de seu universo, com vistas à sua proteção, motivada, permanentemente, pelo sentido da perda e da evasão do patrimônio cultural do(s) seu(s) contexto(s) de produção.

NOTAS

[1] ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de – *Patrimônio Histórico e Artístico*: aula proferida no Instituto Guarujá-Bertioga, São Paulo, em 29/11/61. Condensado, foi reproduzido na revista do Rotary Club do Rio de Janeiro, datada de 17/01/1964. In: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de – *Rodrigo e o SPHAN*. Rio de Janeiro, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987a, p. 64.

[2] ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de – *Panorama do Patriônio Histórico e Artístico de Minas*: palestra lida em Ouro Preto, a 01/07/68, no ciclo de conferências História Artística e Cultural de Minas, do 2º Festival de Inverno. Publicada em separata pela Revista da Universidade Federal de Minas Gerais, nº 18, dez., 1968/1969. In: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de – *Rodrigo e o SPHAN*. Rio de Janeiro, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987b, p. 79.

[3] Em 1946, o Serviço do Patrimônio Histórico Nacional-SPHAN, no Brasil – criado pela Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937 que organiza o Ministério da Educação e Saúde Pública – passa a denominar-se Diretoria do Patrimônio Histórico Nacional-DPHAN – pelo Decreto-Lei nº 8.534, em 2 de janeiro de 1946. Em 1936, o SPHAN já começava a funcionar experimentalmente sob a direção de Rodrigo Mello Franco de Andrade.

[4] O Decreto-Lei nº 25, de 1937, além de dispor sobre o tombamento, também trata em relação à coisa tombada das restrições à alienação, à intervenção, à circulação através de exportação temporária para fins de intercâmbio cultural, e das obrigações de negociantes de antiguidades e obras de arte de qualquer natureza, através de registro especial do SPHAN e de relações completas das coisas históricas e artísticas que possuírem ou no caso de venda por agentes de leilões. No entanto, o IPHAN só veio a regulamentar a saída de obras de arte do País em 1992 e a instituir o Cadastro de Negociantes de Obras de Arte e Antiguidades-CNART em 2007.

[5] GONÇALVES, José Reginaldo Santos – *A retórica da perda*: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro, UFRJ/IPHAN, 1996, p. 86.

[6] GONÇALVES, o*p. cit*., p. 90.

[7] GONÇALVES, o*p. cit*., p. 85-87.

[8] ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de – *Defesa de nosso Patrimônio Artístico e Historico*: matéria publiocada em O Jornal, RJ, de 30/10/1936. In: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de – *Rodrigo e o SPHAN*. Rio de Janeiro, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987c, p. 48.

[9] ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de – *O Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*: palestra proferida na Escola Nacional de Engenharia, em 27 de setembro de 1939 e publicada na Revista Municipal de Engenharia, vol. VI, nº 5,

set. 1939. In: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de – *Rodrigo e o SPHAN*. Rio de Janeiro, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987d, p. 52.

[10] CHUVA, Márcia – *Os arquitetos da memória*: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940). Rio de Janeiro, UFRJ, 2009, p. 181-182.

[11] COSTA, Lygia Martins – *O pensamento de Rodrigo na criação dos museus do SPHAN*. In: Caderno de Debates "Ideólogos do patrimônio cultural". Rio de Janeiro, IBPC, 1991, p. 115-129.

[12] CHAGAS, Mário – *Museus e patrimônios*: por uma poética e uma política decolonial. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 35. Brasília, 2017, p. 124-125.

[13] CHUVA, o*p. cit*., p. 245-247.

[14] CHUVA, *op. cit.*, p. 267.

[15] NAKAMUTA, Adriana Sanajotti – *Hanna Levy: Ensino e Pesquisa em História da Arte* (1937-1948). In: NAKAMUTA, A. S. (org.) – *Hanna Levy no Sphan: História da Arte e Patrimônio*. Rio de Janeiro, IPHAN, 2010, p. 21.

[16] FONSECA, Brenda Coelho; CERQUEIRA, Telma Soares – *Mapeamento preliminar das atividades dos fotógrafos no IPHAN* (1937-1987). In: GRIECO, Bettina Zellner (org.) – *Memórias do Patrimônio*: Entrevista com Joaquim Hess. Rio de Janeiro, IPHAN, 2013, p. 11.

[17] Alguns dos vinte e quatro processos de tombamento dos bens móveis classificados sob a forma de proteção *coleção ou acervo*, conforme tabela "CONTROLE BENS TOMBADOS", produzida pelo Departamento do Patrimônio Material e Fiscalização-DEPAM, do IPHAN, em 06/04/2018: Museu da União dos Caixeiros Viajantes: acervo; Museu de Magia Negra: acervo; Museu do Estado de Pernambuco: acervo; Coleções arqueológicas, etnográficas, artísticas e históricas do Museu Paulista da Universidade de São Paulo; Coleção de armas e apetrechos militares do Museu de Armas General Osório; Coleção de arte que constitui o Museu de Arte Assis Chateaubriand; Museu de Arte Contemporânea: acervo; Coleção: Lasar Segall; Partituras de Heitor Villa-Lobos, depositadas no Museu Villa-Lobos; Museu do Trem: Acervo móvel e imóvel do Antigo Centro de Preservação da História Ferroviária do Rio de Janeiro; Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente do Rio de Janeiro; Acervo do Museu de Artes e Ofícios.

[18] FONSECA, Maria Cecília Londres – *O Patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro, UFRJ/IPHAN, 2005, p. 180-181.

[19] FONSECA, *op. cit.*, p. 22.

[20] CHAGAS, *op. cit.*, p. 126.

[21] CHAGAS, *op. cit.*, p. 136.

[22] BRASIL – MinC – IPHAN – *Caderno de Referência: Sistema Integrado de Conhecimento e Gestão - SICG*. Brasília, IPHAN – Departamento de Identificação e Documentação, s.d., p. 24.

[23] O Processo SPHAN nº 13, de 1985 trata da proposta de averbação à inscrição nos Livros de Tombo do IPHAN dos acessórios que compõem os edifícios religiosos tombados, apreciada pelo Conselho Consultivo e concretizada em Resolução de 13 de agosto de 1985, a qual estabelece, primeiramente, a inclusão de todo seu acervo ao expedir certidões de tombamentos de capelas, conventos, igrejas e mosteiros e, na sequência, de todo o acervo de capelas, conventos, igrejas e mosteiros, integrantes de conjuntos tombados.

[24] BRASIL – MinC – IPHAN – *Manual de preenchimento da ficha do Inventário nacional de bens móveis e integrados*. Brasília, IPHAN – Departamento de Identificação e Documentação, 2000.

Considerações sobre a salvaguarda e divulgação dos espólios de artistas contemporâneos em Portugal

MADALENA NOBRE PENA

Pós-graduação em História da Arte Contemporânea e licenciatura em História da Arte (FCSH-UNL), madalenanobrepena@gmail.com

RESUMO:

O presente artigo propõe uma reflexão sobre a visibilidade actual dos espólios de artistas contemporâneos em Portugal, tendo por base a experiência adquirida na inventariação e catalogação dos espólios documentais de duas artistas portuguesas recentemente falecidas: Ana Vieira (1940-2016) e Graça Costa Cabral (1939-2016). Aprofundaremos a questão da salvaguarda dos legados de artistas contemporâneos através de dois pontos essenciais: a contextualização dos processos de legitimação póstuma validados pela Instituição-Arte; e as potencialidades criativas contidas na constituição, interpretação e divulgação de arquivos de artista.

PALAVRAS-CHAVE:

Espólio artístico; Arquivo; Legado cultural; Arte contemporânea; Reputação póstuma.

ABSTRACT:

The visibility of contemporary artists' estates is a prominent topic in the current debates around conservation, art writing, documentation and exhibition of posthumous works. From the experience acquired during the inventory process of the archives of two Portuguese contemporary women artists recently deceased - Ana Vieira (1940-2016) and Graça Costa Cabral (1939-2016) - we investigate the relevance of the preservation of contemporary artistic legacies. In this paper, our considerations will focus on two main issues: the posthumous artistic legitimation and the creative potential contained in the formation, interpretation and promotion of artists' archives; while taking a closer regard to the Portuguese context.

KEY-WORDS:

Artist's estate; Archive; Cultural legacy; Contemporary art; Posthumous reputations .

INTRODUÇÃO:

Death can really make you look like a star

Em 1981, Andy Warhol (1928-1987) produziu uma série de *sketches* para o *Saturday Night Live* (NBC). Num segmento de um dos vídeos, a figura de Warhol aparece a divagar sobre a morte, enquanto uma mão incógnita aplica-lhe maquilhagem sobre o rosto; e a imagem torna-se cada vez mais granulada à medida que o filme avança. O breve monólogo aprecia as práticas fúnebres da sociedade do consumo e do culto ao corpo, numa genial retórica intermitente, repleta de frases aparentemente *nonsense*. Entre estas, a posteridade reteve as afirmações "Death means a lot of money, honey", seguida da muito citada "Death can really make you look like a star!" [1]. Olhando para a obra, vida e legado de Warhol, dificilmente poderíamos objectar a interpretação de tais citações, ainda que retiradas de um enredo fictício, como verdadeiros aforismos warholianos. Passadas três décadas da morte do icónico artista da Pop Arte americana, a sua fama continua a estender-se muito para lá dos profetizados *15 minutos*: o seu imaginário é sucessivamente idolatrado, parafraseado e replicado pela cultura visual contemporânea, penetrando indistintamente diferentes meios sociais, públicos e áreas criativas. A nível comercial, a sua obra continua a ser validada pelo mercado de arte internacional, sendo um dos artistas do pós-guerra com a cotação mais elevada, e relativamente imune às flutuações económicas dos últimos anos.

Por detrás da exponenciação *post mortem* do sucesso de Warhol poderemos encontrar diversos factores relacionados com as complexas dinâmicas do mundo da arte, mais e menos transparentes. O fascínio pela cultura de massas e pela celebridade, a desmistificação das hierarquias artísticas e desestabilização dos sistemas de significação, a procura da riqueza e consequente rentabilização da produção artística em série, foram alguns dos aspectos fundamentais da estética warholiana que contribuíram para a legitimação popular da sua obra. A par disso, o legado de Warhol foi substancialmente reforçado pelo papel da Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, executora do seu desejo testamentário de criação de uma instituição filantrópica para o desenvolvimento das artes visuais; financiada pelas receitas comerciais da venda e promoção autoral do seu espólio artístico.

As polémicas em torno das acções da referida fundação no que respeita aos processos de autenticação e as acusações de agenciamento abusivo na inflação dos preços das obras encontram-se extensamente comentadas[1]. Não sendo este foco crítico do presente artigo, a partir desta menção introdutória chegamos ao ponto de clivagem pretendido. O legado Andy Warhol é exemplar de um grupo relativamente limitado de personalidades artísticas do século XX cuja morte física não limitou a sua ascensão ao estatuto de *estrelas*: Salvador Dalí, Paul Klee, Pablo Picasso, Robert Motherwell, Henry Moore, Donald Judd, Robert Rauschenberg, entre outros, representados por instituições que sustentam os seus nomes e que são, em geral, autossustentadas. Seja pela confluência de mérito próprio, do indispensável suporte financeiro, pela consagração promovida pelos vários intermediários do sistema da arte e/ou - ponto determinante - pela gestão inteligente do seu património póstumo, estes artistas têm garantidas a manutenção, preservação, conservação, promoção da sua obra e a presença constante na memória pública, a uma escala global. Neste âmbito, replicamos a interrogação lançada pelo curador Nicolas de Oliveira: *E os outros 90?* [2]. O que acontece ao legado dos artistas cuja obra não foi absorvida pelas tendências do mercado ou não está consideravelmente representada em instituições e colecções de referência; ou que não se coaduna com os cânones estéticos ou com as tendências em voga? O que acontece à obra dos artistas subjugadas por estruturas débeis de apoio financeiro e agenciamento social? Como garantir a sobrevivência deste património material e imaterial, assegurando operações básicas de salvaguarda, a inserção em diálogos activos e o reconhecimento público dos espó-

lios e arquivos de artistas como repositórios de memória histórico-cultural?

1. REPUTAÇÕES PÓSTUMAS E A HISTÓRIA DA ARTE CONTEMPORÂNEA: O ESPÓLIO DE ARTISTA

Os mecanismos de inclusão e de exclusão dos artistas em determinados sistemas artísticos encontram-se inseridos em complexas dinâmicas culturais, económicas e sociais, que combinam agentes externos de transformação colectiva (como causas políticas e financeiras) e agentes internos às estruturas artísticas (a título exemplificativo: o artista, a galeria, o museu, as bienais e feiras de arte, o curador, as escolas de arte, o crítico e o historiador de arte, o espectador, entre outros papéis, instituições e participantes directos). A construção de reputações, incluindo as reputações póstumas, está interligada a estes sistemas.

A problemática da salvaguarda dos espólios de artistas encontra-se na ordem do dia nos debates da esfera cultural internacional [3]. Nesta óptica, listam-se alguns dos fluxos socio-artísticos influentes: 1. O recente interesse do mercado na absorção de espólios de artistas com potencial comercial, incluindo obras de artistas anteriormente consideradas "menos comerciáveis", como as práticas conceptuais e *intermedia,* apoiada pela tendência geral de absorção das expressões situadas nas margens; 2. A influência dos movimentos de revisão historiográfica impulsionados por novas gerações de agentes discursivos munidos de diferentes atitudes experienciais e críticas, com um papel essencial na revelação e reequacionamento dos "vazios" da história recente; 3. A relevância acrescida da documentação artística nas exposições de arte contemporânea, nomeadamente no que toca às práticas experimentais e performativas; 4. A posição activa dos artistas no planeamento do seu legado, algo que - ainda que definido por preocupações de ordem pessoal – foi reforçado pelos movimentos de autodeterminação do artista nos processos de significação da própria obra e dos seus contextos de exibição (das vanguardas históricas, à crítica institucional do pós-guerra, aos paradigmas recentes do *artist-as-curator e artist-as-archivist*); 5. A crescente competitividade global promove o desenvolvimento de estratégias actualizadas e criativas para autopromoção e promoção dos artistas, incluindo a manutenção de registos documentais, referências biográficas e críticas, e a sua circulação online em sites de artista, plataformas colectivas e redes sociais.

Idealmente, a figura do artista deveria assumir um papel central na gestão do espólio, dado que o mesmo resulta da reunião, colecção e selecção de materiais gerados pelas actividades em vida; contendo não só obras da sua colecção particular, como traços indiciáticos dos processos criativos e testemunhos da sua inserção em fluxos culturais, entre outras valências com potencialidades significativas.

Na sua acepção patrimonial, um espólio de artista inclui as obras da colecção particular do artista (obras não vendidas, provas de artista, múltiplos, edições, reproduções), os direitos de autor associados à totalidade da sua obra, obras de outros autores, e todo um conjunto de materiais e ferramentas, o próprio estúdio (caso exista), esboços, projectos e documentação vária reunida pelo artista ao longo da sua vida; desde cadernos diários, anotações, fotografias e vídeos, correspondência, recortes de imprensa e publicações críticas, certificados de venda e facturas, registos em formato digital, entre muitos outros elementos que possam ser relevantes para a interpretação e contextualização da sua obra e dos modos de criação, bem como das relações com outros agentes culturais e políticos, e outras influências. A presente definição assume um carácter generalista, dado que a diversidade destes espólios é naturalmente tão extensa quanto a singularidade de cada artista; ainda mais potenciada pela variedade processual e experimental que caracteriza as expressões artísticas contemporâneas *pós-medium* e a hibridização digital dos meios. Retomando ainda o caso exemplificativo de Warhol, o seu espólio inclui um curioso conjunto de 610 caixas, designadas de *Time Capsule*. As mesmas contêm centenas de objectos, artefactos e efemeridades que o artista, um coleccionador ávido, reuniu a um ritmo diário

e ao longo de quarenta anos. Desde de revistas, cartas de fãs, correspondência profissional e pessoal, imagens, vinis, catálogos, convites, a objectos banais do quotidiano e outros um tanto insólitos. Coisas e mais coisas! encerradas em simples caixas de cartão, que têm vindo a ser abertas e inventariadas pelo serviço de arquivo da fundação e cujo processo de desvendamento tem sido filmado e disponibilizado online (mediatismo que certamente agradaria ao artista). Estando situadas no profícuo limiar entre uma espécie de arquivo pessoal e a possível derradeira obra de Warhol, as *Time Capsules* tocam em pontos cruciais no que respeita aos propósitos da revisitação arquivística da arte actual. Numa recente reflexão sobre este tópico e referindo-se também às "cápsulas", Delfim Sardo apontaria a *melancolia* emanada pelo arquivo como uma forma de resistência *ao cinismo da arte contemporânea* [4].

Os espólios artísticos geram campos de navegação incertos, expressivos das preferências individuais do artista, da intersecção não linear com registos do foro íntimo, e da existência problemática de objectos de materialidade e ontologia variadas. Quer os desejos póstumos do artista estejam expressos ou não sob formas verbais e testamentárias, a primeira preocupação para a salvaguarda dos espólios passa por desafios pragmáticos. Referimo-nos aos encargos e responsabilidades hereditários e às estratégias prioritárias para a conservação material das obras e do arquivo e, caso existam e sejam considerados relevantes e/ou necessários, a manutenção do estúdio do artista e de espaços de armazenamento. Longe de desvalorizar ou tipificar os esforços dos herdeiros na preservação dos legados artísticos, importa iluminar as complexidades e potenciais fragilidades na concretização deste empreendimento de duração prolongada, para o qual os mesmos nem sempre estão preparados. As lacunas tornam-se evidentes tanto a nível de financiamento, como na tomada de decisões operativas que deveriam implicar o aconselhamento especializado nas áreas da conservação, restauro e arquivo, e o contínuo agenciamento com as referidas redes de validação artística. A existência de ligações afectivas pelos laços de familiaridade e de intimidade formam outra camada que pode comprometer a potenciação do valor do espólio (por exemplo, influenciar o fechamento ou o excessivo controlo do acesso à investigação e à publicação científica).

Para o interesse da contextualização desta questão no cenário português, importa também chamar a atenção para a debilidade dos apoios culturais públicos providenciados pelo Estado, e a sua sujeição aos programas políticos, tanto à escala regional como estatal. As dinâmicas de negociação da gestão destes núcleos patrimoniais encontram-se muitas vezes fechadas à apreciação em debate público, factor também relacionado com a sua natureza semiprivada. Não obstante, podemos encontrar replicações destas problemáticas num caso recente mediatizado pela opinião pública: o espólio do cartoonista Sam (1924-1993). O espólio em questão foi mantido no estúdio do artista durante 15 anos após o seu falecimento (causando danos materiais às obras); uma situação gerada pelas dificuldades dos herdeiros em direccionar o espólio para uma entidade cultural; sendo que o mesmo esteve em vias de ser leiloado até a aquisição parcial pela Câmara Municipal de Serpa, com vista à integração num museu dedicado ao "humor e absurdo" [5].

A legislação portuguesa reconhece a importância pública de colecções, espólios e arquivos de autores e personalidades culturais, no qual se inserem os espólios de artistas; contudo a enunciação das medidas de protecção e salvaguarda do património cultural é pautada pela classificação tradicional dos bens móveis e imóveis, excessivamente tipificada (património arquivístico, audiovisual, bibliográfico, fonográfico, etc.) [6]. Para além da administração privada, as soluções de institucionalização de espólios de artistas passam por diferentes opções, entre as quais: os museus monográficos, os quais podem fundamentar-se na musealização dos espaços vivenciais do artista (a Casa-Museu; Atelier-Museu); as fundações de artista; a aquisição *por* ou doação *a*, ou o depósito do espólio (integral, parcial ou residual) *em* museus de arte contemporânea ou em centros de documentação, tanto de amplitude geral como dedicados a movimentos ou grupos artísticos específicos; o depósito

do espólio dito "documental" em bibliotecas e arquivos públicos; e ainda, com as suas implicações próprias, a divulgação deste património em museus e arquivos virtuais. Prevêem-se soluções híbridas que podem implicar a distribuição do espólio e/ou a separação das obras e da documentação considerada secundária, tipificada sobre a formulação de "arquivos de artista".

Encontra-se por realizar um diagnóstico de teor científico relativo ao estado dos espólios de artistas portugueses, estudo que poderia contribuir para colmatar as ausências sentidas, nomeadamente no que respeita à aplicação de práticas recomendáveis de salvaguarda que tenham em consideração a diversidade tipológica destes espólios e a consciencialização para as dificuldades materiais inerentes à sua gestão. De assinalar algumas acções desejáveis, como o incentivo à criação de programas de apoio aos artistas e herdeiros; a criação ou multiplicação de redes formalizadas de partilha de conhecimentos, entre estes e profissionais da Cultura de diversas áreas; a promoção do acesso ao público especializado e a maior mediação com públicos de arte, com vista à divulgação popular da obra do artista.

No debate internacional, vários agentes culturais têm contribuído para a concretização dos pontos mencionados. São exemplares o programa público britânico Art360; em Itália, o FM Centro d'Arte Contemporanea e a Associazione Italiana Archivi di Artisti (AitArt); o Asia Art Archive (AAA), com sede em Hong Kong; o Swiss Institute for Art Research (SIK-ISEA), na Suíça; e, no contexto americano, vários programas promovidos por fundações de artistas e por instituições filantrópicas, como o Artist-Endowed Foundations Initiative/AEFI (The Aspen Institute); a publicação-guia *A Visual Artist's Guide to Estate Planning*, promovido pela The Marie Walsh Sharpe Art Foundation e a The Judith Rothschild Foundation, cuja primeira edição deu-se em 1998; ou ainda o CALL (Creating a Living Legacy), concebido pela Joan Mitchell Foundation, com incidência em artistas em fases avançadas de carreira. O CALL abarca não só o trabalho directo com estes artistas, bem como a disponibilização online de recomendações e ferramentas práticas para a organização do estúdio, inventário e catalogação de obras e gestão do acervo; e, algo que consideramos merecedor de aprofundamento, a formação de uma categoria profissional derivada da figura do assistente do artista, e designada como "Legacy Specialists": são artistas emergentes treinados para trabalhar a par e aconselhar os artistas mais velhos na gestão dos seus bens artísticos, potenciando colaborações frutíferos entre gerações. De referir ainda a germinação de recursos semelhantes dirigidos a grupos socio-artísticos específicos, minoritários e/ou de visibilidade secundária; e a crescente onda de especialização de serviços de consultadoria para a administração de acervos e espólios artísticos, sendo o Institute for Artists' Estates o paradigma actual [7].

Entre os propósitos e objectivos que reúnem estas práticas é de realçar a promoção de estratégias sustentáveis, colaborativas e multidisciplinares; a criação de estruturas plurivalentes para o acolhimento e estudo dos espólios; e a mediação com os artistas para o apoio na estruturação dos seus bens, tendo em vista a sua participação informada nas várias políticas adjacentes ao planeamento dos futuros legados.

2. ARQUIVOS DE ARTISTA: ANA VIEIRA E GRAÇA COSTA CABRAL

O nosso contributo como intervenientes directos nos processos enunciados passou pela inserção como bolseiros de investigação num projecto apelidado de Banco de Arte Contemporânea (BAC), que visa o inventário, estudo, salvaguarda e divulgação de espólios artísticos contemporâneos[2]. Os propósitos iniciais do projecto focaram-se no estudo dos artistas do Centro de Artes Plásticas dos Coruchéus (Lisboa) e da contextualização histórica deste complexo municipal de *ateliers* artísticos e da Galeria Quadrum, tendo-se expandido a sua abrangência para a recepção de espólios de artistas que trabalharam em Lisboa. Neste âmbito, foram depositados ao cuidado do BAC os espólios parciais de duas artistas contemporâneas recentemente falecidas: Ana Vieira (1940-2016) e Graça Costa Cabral (1939-2016). Teceremos agora breves consi-

derações decorrentes da nossa experiência de inventariação, catalogação, digitalização e conservação primária destes espólios, informadas pelo conhecimento das obras das artistas.

Graça Costa Cabral foi escultora e fundadora, co-directora e professora e do Ar.Co – Centro de Artes e Comunicação. A sua obra artística encontra-se relativamente obscurecida entre os discursos historiográficos, à excepção de menções pontuais em colectâneas sobre a escultura contemporânea portuguesa e à divulgação em publicações de circulação secundária, inseridas nas redes de criação onde a artista circulou, como a escultura em espaço público ou a arte sacra. A catalogação e digitalização do espólio documental e visual da artista beneficiou do acompanhamento da família (e herdeiros), que colaborou na identificação de elementos e no fornecimento de informações essenciais para o mapeamento da obra e biografia da artista, bem como na partilha das estórias latentes a estes objectos. Estas colaborações, associadas às características próprias do espólio, potenciaram a actualização do inventário das obras - tarefa em muito auxiliada pela existência de uma lista detalhada e ordenada, manuscrita pela própria artista, e conectada com documentação fotográfica extensa. O inventário das obras físicas é um passo essencial para a identificação do estado actual de conservação e localização das mesmas; servindo de base para a clarificação de questões relacionadas com a autenticação, sinalização de múltiplos e edições, realização de catálogos raisonné e a circulação póstuma das obras em exposições, potenciando a legitimação contínua do artista.

A obra de Ana Vieira é caracterizada pela heterogeneidade dos dispositivos artísticos, filiada ao processo pessoal de ruptura com a pintura e à aproximação a práticas de desmaterialização do objecto artístico expressivas em dispositivos como a instalação. A sua obra dialoga com as tendências experimentais de finais da década de 60 e 70, de reinserção da Arte na Vida e da criação de arte não-comodificada. Apesar de ter sido representada em exposições monográficas patentes em duas das principais instituições artísticas portuguesas (FCG e Fundação Serralves), Ana Vieira é ainda uma referência subtil no panorama internacional. A natureza efémera e processual das suas obras coloca desafios logísticos no campo da conservação e da exibição, que trespassam para a questão da *reinstalação*. O tratamento arquivístico do espólio documental da artista permitiu a abertura à investigação especializada neste âmbito, estando de momento a ser realizado um doutoramento na área de Conservação e Restauro focado nas instalações de Ana Vieira. O acesso às memórias descritivas, indicações textuais, registos audiovisuais, entre outros materiais, revela-se determinante para a clarificação dos processos de criação da artista e para a realização de guias práticos de montagem. As limitações da ausência de registos detalhados deixados para posteridade recorda-nos da importância da agilização da comunicação do artista em vida com recurso a metodologias enquadradas, por exemplo, na óptica da História Oral.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não obstante o que os espólios e arquivos pessoais de cada artista podem revelar, as questões centrais que os reúnem são comuns: Qual o seu destino? Quem é responsável pela sua abertura, pela conservação dos seus conteúdos, pela disponibilização do acesso à investigação académica, pela circulação em exposições e pela formação de diálogos activos com os públicos, especializado e geral? Quais os recursos materiais e humanos necessários para tais acções? Como sustentar o legado do artista? Qual a posição do artista na determinação da sua fortuna crítica e sobrevivência do seu nome? Mencionando, mais uma vez, Nicolas de Oliveira, podemos constatar que todas estas questões podem ser sintetizadas numa questão essencial, complexa e controversa: Afinal, quem representa e inscreve o artista na História da Arte? O presente artigo procurou apresentar uma introdução a pontos fundamentais destas dinâmicas, deixando em aberto múltiplas reflexões que esperamos serem relevantes para a urgente activação interdisciplinar e operativa destes núcleos patrimoniais no âmbito português. A questão da salvaguarda de espólios de artistas contemporâneas pare-

ce-nos estar conectada com as revisões actuais da ontologia do objeto artístico e do estatuto da documentação, bem como o reposicionamento das práticas arquivísticas como processo criativo - perspectivas que podem contribuir para o desenvolvimento de soluções adaptadas à unicidade artística de cada obra e, respectivamente, de cada espólio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

[1] Andy Warhol, "Warhol Film", 2 min. Emitido no *Saturday Night Live*, Série 7, Episódio 2. 10 de Outubro, 1981. Consultado em NBC – In *http://www.nbc.com/saturday-night-live/video/warhol-film/n8846?snl=1* (10.05.2018; 17h).

[2] OLIVEIRA, Nicolas de - *Things we may lose in the flood: on artists' estates*. Flanders Arts Institute. 26.03.2018. Consultado em FLANDERS ART INSTITUTE - *https://www.flandersartsinstitute.be/specials/art-the-city/4818-things-we-may-lose-in-the-flood-on-artists-estates* (25.05.2018, 15h).

[3] MIDDLEMAN, Rachel; MONAHAN, Anne - *Introduction: The Politics of Legacy*. Art Journal, Vol. 76:1, Francis & Taylor Online, Primavera 2017, 70-74. Consultado em FRANCIS & TAYLOR ONLINE -*https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00043249.2017.1332877* (10.05.2018, 17h).

[4] SARDO, Delfim – [Sem título]. In DIAS, Inês Sapeta et al. (ed.). *O que é o Arquivo? Laboratório arte/arquivo.* Documenta, Lisboa, 2018, 92-106.

[5] SIMÕES, Joana Ramos - *Espólio do cartoonista Sam leiloado em Outubro: Obra do criador de «Guarda Ricardo» vai ser vendida, já que nenhuma entidade quer expor os trabalhos*. Lusa. 17.08.2008. Consultado em Tvi24 - *http://www.tvi24.iol.pt/sociedade/guarda-ricardo/espolio-do-cartonista-sam-leiloado-em-outubro* (25.05.2018, 18h).

[6] Assembleia da República. Lei n.º 107/2001, Diário da República n.º 209/2001, Série I-A de 2001-09-08.

[7] WURTENBERGER, Loretta - *The Artist's Estate. A Handbook for artists, executors, and heirs*. Hatje Cantz Verlag, Berlim, 2016.

1 Para o aprofundamento destas questões aconselhamos a leitura de dois artigos síntese: Richard Dorment, *What Is a Warhol? The Buried Evidence*, The New York Review Of Books, 20 Jun. 2013. Consultado em *http://www.nybooks.com/articles/2013/06/20/andy-warhol-foundation-questions/* (30.05.2018, 19h); e Bryan Appleyard, *A One-Man Art Market*, The Economist's 1843 Magazine. Nov./ Dez. 2011. Consultado em *https://www.1843magazine.com/content/arts/a-one-man-market* (30.05.2018, 20h).

2 O projecto "Banco de Arte Contemporânea" resultou do interesse mútuo de quatro instituições, Instituto de História da Arte-FCSH/NOVA, Fundação Vitor e Graça Carmona e Costa, EGEAC- Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural, E.M. e a Câmara Municipal de Lisboa, particularmente no domínio especializado da História das Artes Plásticas Contemporâneas. Iniciado em 2016 e em curso. Veja-se o site de apresentação do BAC: Instituto de História da Arte – In https://institutodehistoriadaarte.wordpress.com/research/ihafunded/banco-de-arte-contemporanea/ (última visualização a 30.05.2018, 20h).

A escultura ancestral do sudeste asiático: falsificações e reproduções; novos paradigmas

MÁRIO DOURADO DOS SANTOS

Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Departamento de Ciências e Técnicas do Património. Mestrando em Museologia, mariodsantos@outlook.pt

RESUMO:

As esculturas ancestrais procedentes do sudeste asiático expostas ou guardadas em museus, coleções privadas e galerias de arte, são atualmente foco de uma crescente especulação no mercado da arte a ocidente. Artistas e antiquários oriundos desta região asiática, têm realizado reproduções e falsificações fiéis aos motivos artísticos e simbólicos presentes nas esculturas produzidas pelos seus antepassados, suscitando interesse na aquisição por parte de instituições e colecionadores alheios por vezes a esta realidade e suas diferenças. Artificialmente envelhecidas, a determinação da sua autenticidade deverá ser histórica e cientificamente fundamentada tendo como objetivo a preservação do legado patrimonial destas sociedades.

ABSTRACT:

The ancestral sculptures of Southeast Asian that are in exhibition or guarded in museums, private collection and art galleries are currently being the focus of growing speculation in the art market of the West. Artists and antiquarians from this Asian region have been created reproductions and forgeries of artistic and symbolic reasons visible in the sculptures produced by their ancestors, creating interest by institutions and collectors in acquire them, and they are not even not aware of this reality and their differences. Artificially aged, the determination of its authenticity must be historic and scientific substantiated and having like main goal the preservation of the patrimonial legacy of these societies.

PALAVRAS-CHAVE:

Esculturas ancestrais; Sudeste asiático; Falsificações; Reproduções;

KEYWORDS:

Ancestral sculptures; Southeast Asia; Forgeries; Reproductions;

ANTECEDENTES HISTÓRICOS E METODOLÓGICOS

Durante os séculos XVII e XVIII as esculturas ancestrais procedentes do sudeste asiático, regularmente adquiridas por investigadores académicos, não resultaram da apreciação artística destas obras, mas antes da convicção intelectual de que os seus artistas detinham fundamentos que poderiam ilustrar a progressão civilizacional entre estas sociedades consideradas primitivas em comparação com as do ocidente [1]. Num momento em que a arte e beleza eram sinónimos, estas esculturas eram geralmente consideradas como naturalmente estranhas, exóticas ou demoníacas [2], atendendo em parte aos atributos religiosos que as caracterizavam fisicamente. Sendo frequentemente representadas por caveiras ou incluindo estas em motivos alusivos aos antepassados; a figuração de criaturas míticas como dragões, serpentes e crocodilos que se cruzavam numa só imagem; a representação desproporcionada dos órgãos sexuais e outros membros anatómicos em figuras animais ou humanas; acabaram por despertar uma atração distinta e muitas vezes imprevisível aos olhos e critérios artísticos dos europeus [3].

Conforme documentado por distintos investigadores da história da arte, uma mudança ocorreria no final do séc. XIX, quando um conjunto de artistas como Gauguin, Vlaminck, Matisse ou Picasso, determinaram que a escultura ancestral do sudeste asiático deveria ser considerada uma expressão artística válida e mundialmente reconhecida. Ainda que estas reflexões se tenham limitado em grande parte aos círculos boémios até ao final da segunda guerra mundial [3], esta mudança resultou na disseminação do interesse pela aquisição destas obras em leilões e galerias de arte por todo o mundo [2]. Com o violento fim da era colonial causando degenerações nas atitudes sociais e políticas a ocidente, instituições museológicas como Barbier-Muller em Genebra, que também adquirira esculturas provenientes de diferentes territórios do sudeste asiático ou o Museu Quai Brandly, em Paris; desempenharam desde então um papel pioneiro na apreciação, divulgação e estudo das expressões artísticas destas esculturas, através de publicações científicas e exposições itinerantes [3].

No entanto a grande transformação que figurava por entre os cânones artísticos ocorreu quando em 1984, o Museu de Arte Moderna (MOMA) em Nova Iorque, organizou uma exposição intitulada “Primitivismo na Arte do Século XX”, catalogando extensivamente a influência que arte tribal detinha sob a arte moderna, ao justapor pinturas com as esculturas ancestrais para fins comparativos [2]. Não sendo este um ato isolado, outras exposições foram sendo organizadas desde então, gerando regularmente discórdia por entre críticos e artistas que acusaram o MOMA de impropriedade cultural, por este não atentar ao contexto religioso da arte procedente do sudeste asiático, sendo o culto aos antepassados o seu único propósito [1].

Estes clamores demonstraram igualmente uma polarização entre aqueles que discordavam e os que efetivavam manifestamente com termo “primitivo” ou “tribal”, para designar todo o tipo de criações e expressões culturais não ocidentais. Ainda que amplamente criticado ao longo da segunda metade do século XX sendo considerado um termo racista e colonialista, os termos “primitivo” ou “tribal” continuam a ser amplamente utilizados no mercado da arte, havendo múltiplas galerias especializadas no seu comércio com a mesma designação [2]. Por sua vez as instituições museológicas mais preocupadas com a sua adequação, foram abandonando a aplicação destes termos utilizando por sua vez o conceito de arte “etnográfica”, “tradicional” ou “ancestral”, ainda que a sua denominação não seja assim tão linear [4]. Uma vez que a presença massiva destas esculturas se encontra em museus etnográficos, parece-nos apropriada a sua designação; mas a verdade é que o conceito de arte tradicional ou ancestral assenta num propósito distinto, o de denominar um tipo de arte caracterizado por uma certa estabilidade nos materiais, nas técnicas e expressões que frequentemente se encontram associados às tradições ancestrais presentes nas regiões em que estas obras foram concebidas. Estes dois últimos conceitos têm a vantagem de poderem ser aplicados a qualquer produção artista, sendo ela ocidental ou não.

Estudos pós-colonialistas de uma nova geração de investigadores como Achim Sibeth ou Jerome Feldman, revelaram que o seu interesse na análise da cultura material através da antropologia, assentava essencialmente no fascínio que detinham pela arte e escultura ancestral procedente do sudeste asiático [5]. No entanto um número igualmente significativo de antropólogos e historiadores de arte revelaram-se adversos a esta opinião, considerando que o mercado de arte tribal e a sua noção estética, sendo uma conceção ocidental e não possuindo qualquer relação com os propósitos originais para os quais estas esculturas foram concebidas, não deveriam ser reconhecidas como tal. Anuindo que qualquer valor artístico expressivo por parte dos seus artistas seria igualmente inexistente, uma vez que estes limitavam-se a repetir os motivos simbólicos concebidos pelos seus antepassados. Este entre outros fatores, originaram uma dicotomia ainda mais complexa por entre alguns colecionadores e galerias de arte, que foram apresentando estas esculturas ancestrais como uma experiência estética transcendental e mitopoética, dissuadindo a pouca ou nenhuma informação sobre as suas origens e os seus artistas, uma vez que isso poderia interferir na experiência mística ou exótica entre a escultura e o seu espetador [2].

Apesar destas ocorrências, o interesse em colecionar esculturas ancestrais procedentes do sudeste asiático nunca foi tão grande, e a tendência em valorizar estas obras como uma arte reconhecida mundialmente é agora impossível de ser detida. Enquanto Nova Iorque, Bruxelas e outras cidades se têm afirmado como importantes núcleos de investigação, colecionismo e divulgação destes artefactos, Paris com a sua histórica tradição ligada ao mercado da arte, tornou-se o principal centro da escultura ancestral do sudeste asiático nos últimos anos. Outras cidades seguiram o seu exemplo. A nova filial da Pinacothèque de Paris, em Singapura, apresenta esculturas ancestrais procedentes da região insular do sudeste asiático, justapostas com obras de Picasso ou Modigliani, em reconhecimento do papel vital do "Primitivismo" [3].

Considerando a crescente tendência de museus, colecionadores e galerias de arte em valorizar estas obras, admite-se que quanto mais antiga e envelhecida é determinada escultura, mais importância e valor esta tem. A falsificação e reprodução destas peças, é assim uma realidade inevitável no mercado da arte e a sua ocorrência tenderá a ser cada vez mais frequente caso estas aquisições sejam realizadas sem qualquer conhecimento científico, evidências circunstanciais e compreensão histórica [6]. Um erro comum num mercado impulsionado por adquirir antiguidades, é a confusão em relação à definição de *autêntico*. Estritamente falando, qualquer escultura concebida por um artista para utilidade pessoal, independentemente da sua antiguidade, é autêntico. Esta afirmação recentemente tornou-se particularmente contenciosa devido às pressões do mercado que muitas vezes desempenham um papel extremamente negativo, quando pesquisas sobre a autenticidade destas peças são regularmente consideradas. Esta determinação requer assim de um processo sistemático, comparado ao processo de mapeamento destas esculturas, onde a convergência de múltiplas perspetivas aumenta a sua precisão.

Quando disponíveis, os pontos de referência mais importantes são as esculturas documentadas e devidamente catalogadas, uma vez que as suas circunstâncias e procedência são verificáveis. No entanto tal informação nem sempre pode ser considerada, uma vez que provêm na sua maioria de coleções aleatórias, excluindo determinadas expressões artísticas devido aos preconceitos e gostos dos seus colecionadores. Mais, uma significativa quantidade de esculturas até então desconhecidas por integrarem coleções privadas, foram sendo expostas em museus e galerias de arte, sendo assim por vezes inexequível a sua identificação e mapeamento cultural.

NOVOS PARADIGMAS E QUESTÕES DE AUTENTICIDADE

Ainda antes do advento dos testes científicos para identificar quaisquer sinais suspeitos de reprodução ou falsificação, a observação e conhecimento dos motivos artísticos ou simbólicos era a chave da autenticação destas esculturas (CARPENTER [2]). Este método quando implementado corretamente ainda é eficiente, no entanto exige um amplo campo de conhecimentos, como a identificação das espécies locais da madeira, por exemplo.

Uma profunda compreensão das patinas e das condições a que as esculturas estão expostas é determinante. Certas esculturas ancestrais em Timor ou Celebes, por exemplo, eram colocadas no exterior das casas sagradas, ficando totalmente expostas aos elementos climatéricos tendo como resultado o rápido desgaste da sua pátina [7]. Em áreas como o pescoço e outras cavidades este desgaste é mais evidente ainda, considerando a frequente acumulação da água das chuvas nestas zonas. Associadas ao culto dos antepassados e à sua transição do plano terrestre, as esculturas ancestrais eram regularmente dispostas no sentido este-oeste, seguindo a trajetória do sol. Uma vez que os ventos durante das monções são geralmente direcionais para oeste, o desgaste das patinas nos ombros das esculturas não deve ser uniforme [8]. Caso se verifique, estaremos muito provavelmente na presença de uma reprodução ou falsificação. Encontrando-se parcialmente protegidas por grandes penedos ou pelos beirais das casas sagradas, o intemperismo que resulta na detioração gradual da base destas esculturas é também ele um importante indicador da sua autenticidade [Fig. 1].

Fig. 1 - Escultura Ancestral de Timor (*Ai Tos),* século XVIII; madeira (pau-rosa); 117 cm; *Indonesian Tribal Art: The Rodger Dashow Collection.* Fotografia de Marc Assayag.

Esculturas sem pátina podem datar do século XIX, se tiverem sido adquiridas como novas – muitos destes exemplos são atualmente encontrados em museus de todo o mundo [9]. Ainda que haja falsificações ou reproduções modernas com patinas forçadas, a sua deteção é muito simples, caso a sua camada seja partida ou retirada tão facilmente como a casca de um ovo. Normalmente constituídas por componentes sintéticos, a sua dissolução em acetona é bastante eficaz, revelando através da sua aplicação a superfície de uma madeira mais recente ou não coincidente em termos naturais e climatéricos, com o território do qual a escultura deveria ser procedente.

Outras esculturas ancestrais colocadas no interior das casas sagradas e de aparato, apresentam aquela que muitas vezes é referida por *pátina do vento* [2] - dispostas ao lado de lareiras sujeitas ao aquecimento do ar e ao fumo por estas emanado, a sua pátina além de ser mais escura revela frequentemente um odor a fumaça. Atente-se, contudo, que a reverência destas esculturas em determinadas regiões como Vietname, Sumatra ou Timor deixou de ser prática há já algumas décadas [10]. No entanto, a presença deste tipo de pátina escurecida em determinadas esculturas poderá ser antes resultado do seu manuseamento pelos autóctones desta região. A confirmar-se, a

escultura deverá apresentar um maior desgaste em pontos mais salientes como a cabeça, os braços ou a base da sua estrutura. Não há assim, portanto, um conjunto critérios fixos que possam estabelecer a autenticidade de determinada escultura, até porque muitas destas obras eram realizadas para fins religiosos e por isso raramente manuseadas.

Como anteriormente mencionado, a iconografia desempenha igualmente um papel fundamental na determinação da autenticidade de determinada escultura ancestral. Considerando a existência de uma expressão cultural comum por entre as diferentes sociedades que constituem o sudeste asiático, a atenção sobre os seus múltiplos detalhes visuais é essencial. Sendo o culto aos antepassados fundadores de determinada comunidade o aspeto fundamental da sua cultura; esculturas de figuras humanas, equestres, aves, serpentes, búfalos, etc., ornamentados com motivos geométricos, vegetais e animais, mais ou menos abstratos, corroboram o imaginário simbólico e artístico refletido nestas obras [11]. Há por isso atualmente artistas que reproduzindo estes motivos utilizados pelos seus antepassados, no intuito responder ao interesse lucrativo deste mercado da arte, produzem falsificações escrupulosamente detalhadas nos seus motivos, envelhecendo inclusive a peça de modo artificial.

Para melhor elucidar o funcionamento desta atividade, duas falsificações de diferentes graus de qualidade são aqui ilustradas. Observe-se primeiramente os dois flutuadores procedentes das ilhas Mentawai [Fig. 2], regularmente utilizados para estabilizar as redes de pesca na captura de tartarugas marinhas. Originalmente concebidos com motivos abstratos ou estilizados, estas esculturas caracterizam-se essencialmente pela figuração humana e tamanho corporal muito específico. Múltiplas esculturas ancestrais, incluindo este tipo de flutuadores começaram a sair de Siberut, a principal ilha do arquipélago de Mentawai, via Bali em 1990. No final da década, a demanda pela sua procura superou a oferta, tornando-se no imediato uma criação artesanal, seguindo os preceitos anteriormente referidos por artistas contemporâneos. No entanto e devido ao número limitado de escultores que detinham os conhecimentos transmitidos pelos antepassados na produção desta arte, as suas operações foram transferidas para Sumatra, onde artistas locais fundiram os preceitos antigos desta sociedade com os seus [2], resultando em esculturas sem qualquer tipo de pátina e em figuras mais longas, com uma padronização exagerada. Este exemplo data de 2004 [Fig. 2 – escultura do lado esquerdo].

Fig.2 - Escultura Ancestral de Mentawai (*Koen Moyers*); *Indonesian Tribal Art: The Rodger Dashow Collection.* Fotografia de Marc Assayag.

O segundo exemplo de uma falsificação tem como protótipo as esculturas dos ancestrais masculinos produzidos por artistas procedentes de Ataúro, uma pequena ilha localizada a norte de Timor-Leste. Encontrando-se regularmente dispostas nas cabeceiras das sepulturas de determinado antepassado, a sua conceção artística e simbólica encontra-se relacionada com a materialização dos espíritos ancestrais, considerados como recetáculos no contacto com os deuses criadores e demais antepassados [12]. Apenas existentes na olha de Ataúro antes do famoso e tristemente célebre, setembro de 99, quando as estruturas do território timorense foram quase completamente destruídas, vários artefactos foram pilhados pelas tropas do governo indonésio. Ainda que atualmente só uma pequena parte do património etnográfico de Timor tenha sobrevivido, encontrando-se em museus, galerias de arte e coleções privadas, a expressão cultural refletida nestas esculturas carece de um estudo e inven-

tariação mais pormenorizado [13]. Conhecem-se, contudo, motivos e padrões artísticos intrínsecos a este território, do qual estas obras fazem parte. Regularmente dispostas na vertical, estas esculturas são de média estatura equiparando-se com outras tipologias em existentes em Timor [Fig.1]. Ainda que a sua expressão e traços faciais sejam muito semelhantes aos originais [Fig. 3], as reproduções presentes nesta ilustração não apresentam o corolário que regularmente é utlizado em outras esculturas das quais se possuem registos fotográficos datados do século XIX, assim como outras obras que integram as mais importantes coleções museológicas do mundo. Produzidas no quintal das traseiras de um antiquário em Díli, o seu propósito seria envelhecer artificialmente estas esculturas, criando assim uma falsa pátina para posterior comercialização [Fig. 4].

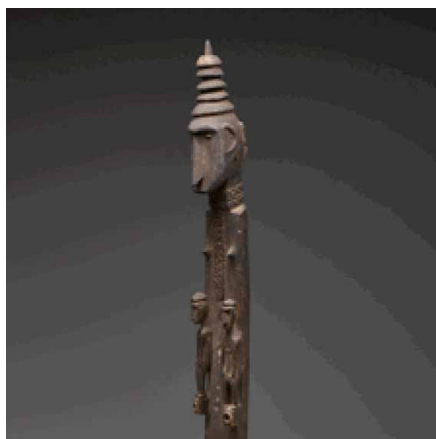



Fig.3 - Escultura Ancestral de Ataúro (*Baku-Mau),* século XIX; *The Arts of Island Southeast Asia at the Dallas Museum of Art.*

Fig. 4 - Esculturas contemporâneas inspiradas em criações ancestrais de Ataúro. Dilí, 2013. Fotografia de Symeon Antoulas.

Conste-se que só aliando o conhecimento científico, contextual e histórico é que se saberá convictamente que estamos perante uma escultura ancestral, efetivamente autêntica. Atualmente e isso é verdade para a maioria das esculturas contemporâneas, a tendência para o exagero ou mistura de estilos resultantes da falta de conhecimento dos artistas sobre as expressões legadas pelos seus antepassados, facilita a deteção destes crimes contra este património secular. Impulsionados por novas pesquisas, o nosso conhecimento e apreciação sobre a escultura ancestral do sudeste asiático está perto de um grande avanço que desafia antigos preconceitos em relação a esta arte. Enquanto a perspetiva é excitante, muito trabalho necessita ainda de ser feito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

[1] CAPISTRANO-BAKER, Florina H - *Art of Southeast Asia. The Fred and Rita Richman collection in the Metropolitan Museum of Art*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1994.

[2] CARPENTER, Bruce W - *Indonesian Tribal Art: The Rodger Dashow Collection*. Singapore: Editions Didier Millet, 2015.

[3] SCHEFOLD, Reimar - *Eyes of the Ancestors. The Arts of Island Southeast Asia at the Dallas Museum of Art*. North Clarendon: Tuttle Publishing, 2015. Pp. 17-41.

[4] KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara – *Objects of ethnography.* In Karp, Ivan & Lavine, Speven D. *Exhibiting cultures. The poetics and politics of museum display.* Washington and London: Smithsonian Institution Press. 1991. Pp. 386-43.

[5] RESTIVO, Maria - A coleção de timor da Faculdade de Letras da Universidade do Porto: uma introdução às artes tradicionais timorenses. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2015.

[6] DAGEN, Phillipe – *Fort traffic et risque d'accidents au Parcours des Mondes.* Paris: Le Monde, 2015.

[7] BARBIER Jean Paul - *Message in stone: statues and sculptures from tribal Indonesia in the collections of the Barbier-Mueller Museum*. Milan: Skira, 1998.

[8] JONGE, Nico – *Traditional Art in Timorese Princedoms.* In Reimar Shefold. *Eyes of the Ancestors. The*

Arts of Island Southeast Asia at the Dallas Museum of Art. North Clarendon: Tuttle Publishing, 2015. P.p.245-75.

[9] MAXWELL, Robert - *Life, Death and Magic: 2000 Years of Southeast Asian Ancestral Art*. Canberra: National Gallery of Australia, 2010.

[10] HERSEY, Irwin - *Indonesian Primitive Art*. Singapura: Oxford University Press, 1991.

[11] SANTOS, Mário – *A escultura ancestral no Sudeste Asiático como expressão cultural.* Ensaios e Práticas em Museologia 06. Universidade do Porto, Faculdade de Letras, DCTP, 2017. Pp. 34-48.

[12] HICKS, David – *Arts and religion in Timor*. In J.P. Barbier e D. Newton (eds). Islands and Ancestors. Indigenous Styles Southeast Asia Munique. 1988. Pp. 138-51

[13] CENTENO, Rui e SOUSA, Ivo - *Uma lulik Timur. Casa sagrada de oriente. Catálogo de Exposição*. Porto: Reitoria da Universidade do Porto/Faculdade de Letras da Universidade do Porto/Cepese, 2001.

A replicação legal e ilegal de obras de arte. Conceitos para o entendimento da falsificação artística

DIANA DE ALMEIDA RAMOS

Mestre / CIEBA – FBAUL, Lisboa, Portugal, dianadealmeidaramos@gmail.com
Bolsa de Doutoramento FCT - SFRH/BD/132246/2017

RESUMO:

A falsificação de obras de arte continua a potenciar discursos pouco rigorosos e consensuais no que respeita aos diferentes processos de reprodutibilidade. Neste sentido, torna-se imperioso a definição de vários conceitos operativos, por forma a evitar os já habituais discursos sensacionalistas que infelizmente vão contaminando o "Mundo da Arte". Para o efeito, importa distinguir os processos de falsificação e contrafacção, bem como caracterizar a cópia, a réplica, o pastiche, a reprodução, o erro de atribuição, elencando inclusivamente as tipologias e técnicas de falsificação e reconhecendo a importância maior do processo de peritagem da obra de arte.

PALAVRAS-CHAVE:

Falsificação artística; Autenticidade; cópia; Réplica; Peritagem.

DEFINIÇÃO DE CONCEITOS OPERATIVOS

A falsificação de obras de arte e correcta caracterização em contextos académico e científico continua a potenciar discursos pouco rigorosos e consensuais no que respeita aos diferentes processos de reprodutibilidade associados ao fenómeno. Neste sentido, torna-se imperioso, para o entendimento das circunstâncias em vigor, uma prévia definição dos vários conceitos operativos envolvidos, independentemente da sua natureza legal ou ilegal.

Assim sendo, pretendemos com a presente comunicação diferenciar e caracterizar esses mesmos conceitos, por forma a evitar os já habituais discursos sensacionalistas, próprios da comunicação social, que infelizmente vão contaminando o "Mundo da Arte", dando azo a uma utilização errónea, ambígua e indistinta de vocabulário específico.

Perante a necessidade de esclarecimento, importa revisitar a definição de valores mais abstractos como os de *arte, autor, autenticidade* e *originalidade*, assim como conceitos, por sua vez, mais específicos, directamente relacionados com a replicação de obras de arte. Dos conceitos mencionados o de *arte* continua a ser o menos consensual, já que não conhecemos uma definição universal. Contudo, parece ser unânime a premissa de que um objecto ou processo artístico tem de ser criado de forma consciente, apresentando algum valor estético ou simbólico, muitas vezes associado a uma capacidade/virtuosismo técnico. Certo é também o papel que a instituição desempenha na legitimação e aceitação de uma obra de arte como tal, bem como a importância da época em que esta é produzida, existindo diferentes conceitos de arte consoante as diferentes épocas de produção. Já o termo *autenticidade* foi utilizado pelo Filósofo e Crítico Walter Benjamin, no seu ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica,* para descrever a existência única e irrepetível de uma obra de arte, sendo que essa é uma característica exclusiva do primeiro exemplar criado, face à sua posterior reprodução, por consequência, menos autêntica[1]. Com o valor de *autenticidade* está naturalmente relacionado o conceito de *original*, já que o primeiro exemplar é obrigatoriamente o mais autêntico e de maior valor económico no mercado de arte. Neste contexto, devemos referir que o conceito de originalidade relaciona-se concretamente com o momento pioneiro da criação e não com o grau de criatividade existente na obra de arte produzida. A *autenticidade*, por sua vez, também é conferida por uma personagem chave, o autor, considerando-se inclusivamente uma obra de arte falsa ou mal atribuída, caso se venha a descobrir uma autoria inverosímil. Por *autor* entende-se o indivíduo responsável pela concepção e produção, pelos seus meios, de determinado processo, coisa ou objecto, sendo este um termo transversal a diferentes áreas criativas.

Dado nos encontrarmos, por excelência, na Era da apropriação e reprodução da imagem, a par dos processos ilegais e que constituem prática criminosa, como a *falsificação* e *contrafacção* de arte (a definir de seguida), existem outros tantos de natureza legal, cujas motivações e objectivos são totalmente diferentes. Como tal, para além de ser essencial a identificação das diversas tipologias de falsificações em circulação, urge também caracterizar e diferenciar dos processos ilegais, conceitos operacionais como os de *cópia*, *réplica*, *pastiche* e *reprodução*, também estes indispensáveis à compreensão do universo da falsificação artística.

Partindo de uma das definições mais recentes de *falsificação* de obra de arte, realizada em 2011, pelo autor Thierry Lenain, um objecto só deve ser considerado como falso quando imitar outro trabalho artístico de diferente origem, com o objectivo prévio de usurpar o seu estatuto, o seu lugar no "Mundo da Arte", visando a obtenção de lucro fácil[2]. Consequentemente, o acto intencional de enganar pode afirmar-se sob diferentes formas, resultando um leque de várias tipologias de falsificações, distinguíveis entre si e fabricadas recorrendo a diferentes técnicas, tais como: uma obra falsa acompanhada por assinatura falsa; uma obra verdadeira acompanhada por assinatura falsa; uma obra falsa acompanhada por assinatura verdadeira.

Em termos penais, não existe em Portugal nenhuma lei destinada a contemplar exclusivamente o crime de Falsificação de Arte. A legis-

lação vigente corresponde à do crime de falsificação e contrafacção de documento (Artº 256º do Código Penal) e à do crime de contrafacção (Artº 196º do CDADC). Ainda associados à prática da falsificação artística estão os crimes de Aproveitamento de obra contrafeita ou usurpada (Artº 199º do CDADC) e de Burla e Burla qualificada (Artºs 217º e 218º do CP).

Embora na literatura seja comum o uso indistinto das expressões *falsificação* e *contrafacção*, em termos jurídicos essa distinção existe, consistindo falsificar num acto de imitação parcial e contrafazer, por sua vez, num acto de imitação integral[3]. Ainda assim, apesar de essa diferenciação não ser aconselhada do ponto de vista literário, por acentuar ainda mais o carácter contraditório da questão, em contexto expositivo e científico, tal abordagem justifica-se, podendo até mostrar-se profícua, por permitir distinguir melhor a natureza do processo de imitação em análise.

Esta problemática de nomenclatura ambígua verifica-se igualmente com outros termos utilizados no âmbito da caracterização do fenómeno. À semelhança do sucedido com os termos de *falsificação* e *contrafacção*, também as expressões *cópia* e *réplica* têm sido alvo de uso indevido. Este erro crasso, mas lógico, tem minado não só a literatura especializada sobre o tema desde os primórdios da sua produção, como também o discurso de alguns peritos e académicos.

A cópia de uma obra de arte, embora realizada por outra pessoa sem ser o autor, mantém com o original uma relação de exactidão, rigor e respeito. Apesar de serem evidentes as semelhanças entre ambas, a diferença deve, ainda assim, ser perceptível, seja através da alteração de propriedades físicas, seja através do contexto de apresentação. Ao surgir como fruto de intenções honestas, a cópia deve ser apreciada por aquilo que realmente é: uma imitação[4]. Neste sentido, ela é e, anseia meramente ser, uma invocação e homenagem à obra original, podendo constituir a solução mais apetecível para satisfação de desejos economicamente inalcançáveis.

No nosso entender, uma das flagrantes diferenças entre *cópia* e *réplica* consiste no fim para o qual cada uma é utilizada. Enquanto no contexto da utilização da *cópia* nos deparamos com uma esfera essencialmente privada, de usufruto próprio, a *réplica*, por sua vez, apresenta um estatuto mais respeitável, de maior *oficialidade*. Igualmente destinada a evocar a imagem de um objecto pré-existente, a replicação, para além de respeitar e igualar as propriedades artísticas iniciais do objecto, também se afirma praticamente como um *segundo original*[5]. Esta pseudo autenticidade, conseguida por um conjunto de características que tornam a réplica num objecto verdadeiro, opõe-se à integridade e natureza da *cópia*, para sempre considerada como a imitação de algo. Enquanto a *cópia* pode ser concebida por qualquer um, a *réplica* é realizada pelo próprio artista, por um discípulo seu ou exclusivamente por alguém próximo trabalhando sob a sua supervisão. Em contexto patrimonial e museológico, podemos comparar essa monitorização com o respeito pelos esboços, projectos e plantas existentes do objecto original, que permitirão a produção do segundo original, não com a bênção do autor (falecido na maior parte das vezes) mas, pelo menos, segundo as orientações deixadas por si para a posterioridade. Como tal, a *réplica* pode muitas vezes dar resposta a um conjunto de problemas que se colocam em contexto expositivo, substituindo temporariamente o original quando este estiver indisponível, quer por questões de conservação, quer por questões de logística (empréstimos, restauros, etc.) ou mesmo quando o original estiver por localizar ou tenha sido destruído. Tal como Sebastiano Barassi refere na sua análise Regliana dos Valores de Replicação, *uma réplica pode providenciar um equivalente utilizável de um original inutilizável*[6].

Outro conceito que poderá surgir associado ao discurso sobre a falsificação de obras de arte é o do *pastiche*. Este estrangeirismo, proveniente do italiano *pastichio*, serve actualmente para designar a assumida imitação estilística da obra de determinado autor, no campo das artes. Segundo Manuel de Macedo, Conservador do Museu Nacional de Belas Artes no final do século XIX, a expressão teve origem no nome de um pintor do século XVII (*Pasticci* ou *Pasticho*), com talento especial para a imitação, acabando por reproduzir, nas suas

obras originais, as particularidades e a linguagem de mestres então admirados[7]. Do ponto de vista das artes plásticas, o *pastiche* comporta uma existência dupla, afirmando-se sobretudo de duas maneiras: ora sob a forma de *remarque*, quando um autor imita a técnica, o tema ou mesmo a composição de determinado mestre, introduzindo-os em novo contexto estético, por forma a testar e melhorar as suas capacidades técnicas; ora através de obras realizadas *ao estilo de*, utilizando o autor os mesmos procedimentos técnicos e linguagem de determinado mestre, na execução de temas extrínsecos ao seu universo de produção[8]. À semelhança da cópia, também o *pastiche* é produzido assumidamente como uma versão de algo, nunca invocando o valor de originalidade perante os elementos estéticos ou técnicos de que se apropria. Embora não tenha aparecido com esse objectivo, o *pastiche* tem por vezes servido para ironizar ou satirizar alguns elementos na Arte ao longo da História, sendo mesmo utilizado com uma conotação pejorativa, no senso comum, para designar imitações menos bem-sucedidas[9].

Ainda associado ao universo da representação mimética, mas com intenções de produção completamente distintas, estão as *reproduções*. Estas consistem em cópias autorizadas de baixa qualidade da imagem original, quase sempre em número elevado e de uma forma industrial, sendo utilizadas no seu fabrico técnicas mais modernas, que permitem a divulgação e circulação da mesma mensagem estética, a custo mais reduzido.

Indissociável do discurso teórico sobre o falso artístico, contudo sem relação com o processo mimético legal ou ilegal, importa ainda caracterizar *o erro de atribuição* enquanto resultado de um juízo de valor errado que acaba, tal como a falsificação, por condicionar o processo de peritagem e autenticação de obras de arte.

Autónomos em relação à sua natureza, estes erros consistem em juízos incorrectos sobre a autoria de determinada obra de arte, veiculados quase sempre por peritos ou académicos. Uma vez que atribuições duvidosas são geradas sob a influência de múltiplos factores, a sua importância para a caracterização do fenómeno da falsificação artística assume-se, sobretudo, como conceptual e contextual. São frequentemente identificadas pretensas falsificações, que mais tarde se vem a revelar obras mal classificadas, ao invés de apresentarem à partida uma intenção fraudulenta. Por vezes assistimos mesmo a um aproveitamento mal-intencionado de obras erroneamente peritadas e classificadas, posteriormente introduzidas de forma estratégica em mercado com uma identidade diferente, tornando-se, neste caso, ténue a fronteira entre a obra mal atribuída e a obra falsa. A complexidade do debate teórico em torno dos *erros de atribuição*, constitui por si só um objecto independente de investigação.

Tipologias e Técnicas de Falsificação

Para além de identificarmos uma série de conceitos que coexistem, encontramos igualmente vários tipos de falsificação em circulação permanente, sendo necessário especificar as suas divergentes naturezas. Neste sentido, nos mercados de arte circulam fundamentalmente quatro tipos de falsos artísticos: as falsificações integrais (cópia exacta ou variação de uma composição pré-existente de determinado artista); as falsificações tipo mosaico (cópia e articulação de vários elementos estéticos da obra pictórica de determinado artista, numa única e nova composição); as falsificações ao estilo de (recriação do estilo de determinado autor, através da imitação da sua linguagem estética e consequente utilização em composição elaborada de raiz); as falsificações de época (utilização de obras provenientes de épocas anteriores, muitas vezes de autor desconhecido, para construção de nova identidade, relacionando o objecto com algum artista influente do mesmo período de produção, através da falsificação da sua assinatura). As falsificações ao estilo de e as falsificações de época têm circulado em maior número ao longo dos tempos por implicarem um processo mais moroso de detecção (logo tornam-se mais apetecíveis para fabrico), enquanto as falsificações integrais têm-se revelado menos populares, por indiciarem um maior risco de detecção[10].

Para melhor ilustrar esta questão da tipologia de falso artístico, apresentamos imagens de um caso nacional de contrafacção de pin-

tura de Carlos Botelho, comparando pintura original pertencente à Colecção Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian (Fig.1) e respectiva falsificação integral, processo raro, pertencente à Colecção do Museu de Polícia Judiciária (Fig.2). Ao analisarmos conjuntamente estes exemplares podemos confirmar como o falsificador copiou praticamente na íntegra a composição pré-existente, sendo evidentes apenas alterações a nível de escala e paleta da pintura. Neste caso de estudo, justifica-se o uso do termo contrafacção, ao invés de falsificação, pelo facto do primeiro ser o que melhor nos elucida sobre o processo de fabrico.

Por forma a entender o fenómeno da falsificação artística nas suas diferentes vertentes, deve-se também enumerar sucintamente as técnicas utilizadas pelos falsificadores, em que frequentemente a conduta adoptada é determinada pelo factor cronológico. Por exemplo, para a falsificação de uma obra antiga é necessário obter um suporte da época (tela, papel, etc.), utilizando-se muitas vezes pinturas, suportes antigos que são lixados e repintados, para depois serem envelhecidos com recurso a processos artesanais. Por outro lado, a falsificação de obras mais recentes executa-se de forma regular através da cópia para papel vegetal, seguida por ampliação com quadrícula e posterior decalque para o suporte. Em ambos os casos é essencial o estudo das técnicas e dos materiais utilizados pelo artista a falsificar.

Processo de Peritagem

Por fim, devemos ainda referir como a autenticação de obras de arte e a detecção de falsos artísticos continuam sem obter consenso relativamente à metodologia mais correcta a utilizar. Parte desta instabilidade está presente logo desde o início do processo de avaliação, sendo múltiplas as circunstâncias que originam problemas de autenticidade. Entre as mais comuns encontramos a criação de catálogos *raisonné*, a produção de exposições retrospectivas, os pedidos de autenticação a comités, os leilões de obras de arte, a avaliação económica de obras e as publicações/comentários de peritos sem requisição prévia[11].

A confirmação da autenticidade de uma obra consegue-se maioritariamente a partir de três vectores: verificação da proveniência da mesma, avaliação das respectivas propriedades por um perito e análise do resultado de exames científicos/métodos laboratoriais aplicados[12]. Estas acções, embora funcionando como um todo, devem também ser consideradas individualmente. Uma vez que nenhuma delas é totalmente infalível, o parecer final resulta da sua complementaridade. Tal como a proveniência de uma obra de arte pode ser falsificada, também os exames científicos apresentam vulnerabilidades. Na realidade, os métodos laboratoriais não provam a autenticidade do objecto, mas sim a sua ausência, descobrindo informação adicional sobre o autor e sua época, muitas vezes camuflada por antigos repintes e restauros.

A propósito da importância do perito de arte, cuja fiabilidade está relacionada com questões morais e de credibilidade profissional, Thomas Hoving no seu livro, destaca e caracteriza a personagem do *caçador de falsos* (fakebuster) como alguém indissociável do universo dos métodos de detecção[13]. Para o autor, este indivíduo, dotado de perfil e conduta próprios do seu estatuto, apresenta uma espécie de sexto sentido que lhe permite a identificação praticamente instantânea de falsificações. Esta mistura de perito, criminólogo e historiador da arte é cada vez mais difícil de encontrar e tem diminuído em número desde a primeira metade do século XX[14]. A própria profissão de Perito ou estatuto de *Connaisseur* continuam sem estar devidamente regulamentados, constituindo actividades não raras vezes desempenhadas ou atribuídas a académicos especializados em determinado período ou autor da História da Arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O fenómeno da falsificação artística apresenta-se de difícil interpretação, principalmente quando analisado nas suas diferentes vertentes. Do ponto de vista teórico, certamente continuará aceso o debate entre os estetas e amantes da forma e os peritos e amantes da arte, sendo, contudo, desejável uma utiliza-

ção mais informada e sistemática dos conceitos operativos por nós caracterizados, quer no âmbito académico e científico, quer em contextos de outra natureza.

A evolução das mentalidades e do próprio conceito de Arte ao longo dos tempos tem permitido ao Homem encarar as falsificações artísticas com um olhar bastante diferente do utilizado outrora. Se o culto da identidade do artista, valorizado desde o período do Renascimento, se tornou um factor determinante na produção artística dos séculos seguintes, o repensar do valor autoral no século XX e a recorrente apropriação e reprodução da imagem nas Artes Plásticas, conduziram ao questionar da autoria no processo criativo. Neste sentido, do ponto de vista plástico, se a Arte passou a ser determinada pelo seu processo e conteúdo e não por quem a realiza, qual a diferença entre uma obra autêntica e um a falsificação feita *ao estilo de*? Em ambos os casos a composição é efectivamente original, ou seja, pensada de raiz por alguém, deixando essa identidade de assumir importância no valor total da obra, para ser antes destacada a ideia por ela expressa.

Independentemente da opinião veiculada, a falsificação artística constitui um problema cada vez mais actual, seja pelas notícias regulares de identificação de novos exemplares fraudulentos em colecções nacionais e internacionais, seja pela evolução constante dos métodos de detecção, a par das técnicas de falsificação. Com efeito, o estudo e enquadramento do fenómeno em território nacional afirma-se cada vez mais pertinente.

Fig. 1 – Pintura original, 1962, Carlos Botelho (1899-1962); óleo sobre tela; 54x73 cm; Colecção Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Fotografia cedida pelo antigo Centro de Arte Moderna.

Fig. 2 – Pintura contrafeita, autor desconhecido, data desconhecida; óleo sobre cartão colado em platex; 40x33 cm; Museu de Polícia Judiciária, Loures. Fotografia de Diana Ramos.

1 BENJAMIN, Walter - *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, in Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política, Antropos, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1992, 1 vol., pp. 71-113.

2 LENAIN, Thierry, Art Forgery - *The History of a Modern Obsession*, Reaktion Books, Londres, 2011, p.36.

3 CLEMENT, Jean-Louis e Cohen, Marina - *Revista de Investigación e Prevención Criminal*, nº 476-477, 1999.

4 LENAIN, Thierry, Art Forgery - *The History of a Modern Obsession*, Reaktion Books, Londres, 2011, p.36.

5 LENAIN, Thierry, Art Forgery - *The History of a Modern Obsession*, Reaktion Books, Londres, 2011, p.39.

6 BARASSI, Sebastiano, *The Modern Cult of Replicas: A Rieglian Analysis of Values in Replication*, TATE PAPERS, S.L., 2007.

7 MACEDO, Manuel de - *Restauração de Quadros e Gravuras*, Editor David Corazzi, Imprensa Horas Românticas, S.L, 1885, p. 18.

8 CLEMENT, Jean-Louis e Cohen, Marina - *Revista de Investigación e Prevención Criminal*, nº 476-477, 1999.

9 LENAIN, Thierry, Art Forgery - *The History of a Modern Obsession*, Reaktion Books, Londres, 2011, p.40.

10 CLEMENT, Jean-Louis e Cohen, Marina - *Revista de Investigación e Prevención Criminal*, nº 476-477, 1999.

11 SPENCER, Ronald D. - *The Expert versus the Object – Judging fakes and false attributions in the visual arts*, Oxford University Press, Nova York, 2004, p. 190.

12 SPENCER, Ronald D. - *The Expert versus the Object – Judging fakes and false attributions in the visual arts*, Oxford University Press, Nova York, 2004, p. 195.

13 HOVING, Thomas - *False Impressions – The Hunt for Big-Time Art Fakes*, Touchstone, Nova York, p.15.

14 HOVING, Thomas - *False Impressions – The Hunt for Big-Time Art Fakes*, Touchstone, Nova York, p.15.

A reconstituição dos guadamecis da Charola de Tomar – primeiros trabalhos

FRANKLIN PEREIRA

Professor, mestre, guadamecileiro; investigador do Artis/FLUL, frankleather@yahoo.com

RESUMO:

O autor, depois de obter mais fotos e dados sobre os dois modelos de guadamecis da Charola, desenhou os motivos e realizou o trabalho em moldar couro fino de carneiro sobre os moldes em madeira talhada. Usando dois pequenos moldes de 8 cm, realizou as primeiras experiências, partindo de seguida para os dois moldes em tamanho real de tão raros guadamecis com as insígnias manuelinas, relevados e colados nas paredes de pedra do monumento.

ABSTRACT:

The author, after obtaining more photos and data on the two models of the gilt leather/guadameci of the Charola, has drawn the motives and shaped sheepskin on the molds in carved wood. Using two small 8 cm molds, he made the first experiments, then proceeding to the two full-size molds of such rare guadamecis with the Manueline insignia, embossed and glued to the stone walls of the monument.

PALAVRAS-CHAVE:

Guadamecis; Charola de Tomar; Arte do couro; Arte gótica; Arte mudéjar.

Com a recente publicação do volume sobre a Charola de Tomar [1] e das Actas do seminário que se seguiu [2], ficámos a saber um pouco mais sobre a aplicação de guadamecis no revestimento interno desse monumento. Muitos anos antes, aquando dos restauros, pude estar perto desses couros, demasiado secos e descoloridos, e com luz insuficiente para escrever algo mais elaborado ou digno em se elevar de uma descrição genérica sobre a estética e o inusitado alto-relevo, e catapultar-se como uma peça peculiar do guadameci tardo-medieval no auge da produção.

A raridade dos guadamecis prende-se com a personalização da encomenda de D. Manuel, o local emblemático onde ainda se encontram, a colagem sobre pedra, e o raro alto-relevo, obtido com molde (de madeira?) – alto-relevo que, até aqui, só é tido em consideração, na centenária História do guadameci, a partir de 1628, quando as oficinas dos Países Baixos, insufladas possivelmente pelo comércio via Feitoria da Flandres e a presença de guadamecileiros lusitanos em Amsterdão, quiseram industrializar com prensa e molde os couros dourados e pintados, ao repuxar com novas estéticas do Barroco e Rococó; tal alteração prova estar-se perante um comércio lucrativo, a espalhar-se pela Europa e Japão, em particular no século XVIII. É dessa origem e datação a maioria dos guadamecis existentes em Portugal, aplicados como estofos e frontais de altar [3].

O fotógrafo do livro sobre a Charola rebaixou/inverteu o alto-relevo, note-se; a mesma distorção aconteceu na capa do folheto do colóquio dedicado à Charola na Faculdade de Letras de Lisboa, em Janeiro de 2015.

Perante tal raridade, e falta de detalhe e cor nessas obras de imensa importância, nasceu um desejo em tentar reconstituir tais guadamecis manuelinos – desenhos, moldes, couro relevado, punção do castelinho e de bola, e peças finais –, levando-me a desenhar os motivos dos dois rectângulos: padrão da coluna (Fig. 1) e do tambor (Fig. 2), a partir de outras fotografias e medidas dos motivos. Ao módulo brasonado faltam as linhas paralelas que o cruzam, o puncionamento e todas as linhas que preenchem os ornamentos florais. Pelas fotografias e dados recebidos da restauradora Lina Falcão, nota-se que o molde dos guadamecis do tambor tem partes relevadas de 1,5-2 mm (esfera armilar e brasão), e o restante ornamento é plano. Já o molde da coluna é todo relevado, com 5 mm.

Fig. 1 – Desenho do guadameci da parede interna, com 29 x 39 cm. Desenho do autor.

Fig. 2 – Desenho do guadameci da coluna. Desenho do autor.

Posteriormente encomendei os primeiros moldes da flor-de-lis (talha plana e com relevo de 1 mm) (Figs. 3 e 4), com 8 cm; o resultado

daquele de talha plana é o que melhor se coaduna com as fotos do guadameci do tambor.

Fig. 3 – Molde de madeira (8 cm) com talha plana, e resultado no couro. Fotografia do autor.

Fig. 4 – Resultado no couro, usando molde de madeira com talha de 1 mm. Fotografia do autor.

Passadas essas experiências de relevar o couro fino sobre esses pequenos moldes em madeira, experimentei cobrir o couro fino de carneiro com folha de prata (Fig. 5).

Fig. 5 – Os dois exemplos em couro, já com folha de prata. Fotografia do autor.

Encomendei depois os dois grandes moldes finais e relevei o couro fino de carneiro. Com as mãos e estilete, obtive ao fim de 3 horas o relevado sobre o molde da coluna (Fig. 6), apresentando-se muito satisfatório. De salientar o entrançado do duplo arco contracurvado sob os anéis que os unem, esquema que não se encontra em guadamecis espanhóis renascentistas de c. 1500; relembra os motivos da arte mudéjar, à qual o Manuelino não é estranho.

Fig. 6 – Couro relevado a partir do molde em madeira da coluna, com 32 x 65 cm. Fotografia do autor.

O excesso de detalhe do molde do tambor criou problemas na definição do couro, obrigando a repensar a sua elaboração; os moldes pequenos têm a flor-de-lis com 6 cm, enquanto no molde total a flor mede 4,5 cm.

Relativamente ao historial, esta reconstituição permite diversas pontes estéticas, presentes noutra ornamentação parietal e na arquitectura, além de considerações relativas ao uso do guadameci na época manuelina, salientando-se outros dados sobre a presença das insígnias de D. Manuel em "*panos d'armar*" em couro dourado e pintado [4].

Este trabalho inicial é uma porta para a reconstituição dos guadamecis manuelinos, e a tecnologia actual 3D dará depois uma leitura acrescentada à Charola – projectos futuros para livro visual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

[1] *A Charola do Convento de Cristo – história e restauro*. Direcção-Geral do Património Cultural, Lisboa, 2014.

[2] *A Charola de Tomar – Novos dados, novas interpretações*. Ed. Irene Frazão; Luís Urbano Afonso. Lisboa: Direcção-Geral do Património Cultural, 2016. http://www. patrimoniocultural.pt/pt/news/ comunicados/atas-do-coloquio- charola-de-tomar-novos--dados- novas-interpretacoes/.

[3] PEREIRA, Franklin – *"Couros dourados"/guadamecis dos Países Baixos em Portugal (séculos XVII-XVIII).* Al-Madan, 19/2ª série – tomo II. Centro de Arqueologia de Almada. Janeiro 2015, págs. 117-132.

[4] JORDAN, Annemarie – *A rainha colecionadora: Catarina de Áustria*. Círculo de Leitores, Lisboa, 2012, 113.

O livro *Le Sacre de Louis XV, roy de France et de Navarre dans l'eglise de Reims; le dimanche XXV Octobre MDCCXXII* – Da biblioteca de Marie Caroline de Bourbon, Duquesa de Berry, para uma biblioteca privada portuguesa

ANA AREZ

Licenciatura em História - F.L.U.L./ Mestrado em História do Teatro e Artes do Espectáculo - Sorbonne/ Directora do Palácio Nacional de Sintra - 1990-1999, Conservadora no Museu Nacional do Teatro, Lisboa, Portugal, anamariaarez@gmail.com

JOSÉ ANTÓNIO SILVA

Técnico de Fotografia no Arquivo Nacional da Torre do Tombo/ Academia Portuguesa da História

RESUMO:

O presente livro, objecto da nossa análise e divulgação, refere o que se passou na catedral de Reims, durante a unção e coroação do rei Luís XV, através de gravuras e textos dos melhores desenhadores e gravadores franceses. Tal reportagem, em 39 estampas, permitiu dar conhecimento desse acontecimento a várias nações. Este exemplar que analisámos e fotografámos pertenceu a um membro da família real francesa, Maria Caroline de Bourbon, e foi vendido num leilão em 1837, após a família real ter ido para o exílio. Foi depois adquirido por um coleccionador português que amavelmente nos deu acesso à sua biblioteca. Entre um e outro nada se conseguiu saber de outros seus possuidores. Sabe-se que existem mais três exemplares em Portugal nomeadamente na Biblioteca da Universidade de Coimbra, no Museu Calouste Gulbenkian e num outro coleccionador.

PALAVRAS-CHAVE:

Le Sacre de Louis XV; Catedral de Reims; Marie-Caroline de Bourbon; Antoine-Michel Padeloup; Sainte Ampoule.

ABSTRACT:

The object of our study and presentation concerns the ointment and coronation of the French King Louis XV in the cathedral of Reims. The book contains not only a detailed text but also pictures by the best artists at that time and allows a good knowledge of the ceremony. The book studied by us belonged to a member of the royal family and was auctioned 1837 after the royal family went to exile. Presently it belongs to a Portuguese collector, who gave us access to his library. There are three further books in Portugal, at the Library of the Coimbra University, at the Gulbenkian Foundation, and at a private owner.

INTRODUÇÃO

A sagração e coroação do rei de França Luís XV, com doze anos apenas[1], em 1722, na catedral de Reims, deu lugar à realização, durante nove anos, de um grandioso livro ou, melhor dizendo, de uma colecção de 39 estampas e textos com a descrição da cerimónia; cada estampa dupla é seguida de um quadro com figuras alegóricas e no final uma série de estampas dos trajos usados pelo rei e grandes senhores presentes na festividade. É como uma reportagem em imagens da cerimónia que teve como objectivo solenizar a chegada do novo Príncipe ao trono, servir de modelo para futuras coroações e mostrar aos franceses e a outras nações um acto político-religioso do maior esplendor. A encadernação do raro exemplar que consultámos foi realizada por um dos maiores encadernadores franceses Antoine-Michel Padeloup. O texto e as estampas são totalmente gravados, com uma qualidade decorativa que as produções anteriores da "Imprimerie Royale" não possuíam. As estampas deste livro foram copiadas em tamanho reduzido, com um pormenor ou outro alterado, no livro *Le Sacre de Louis XVI*, em 1775. O livro outrora da Duquesa de Berry, *Le Sacre de Louis XV,* agora em Portugal é uma obra que merece, sem dúvida, ser divulgada através das novas tecnologias, da publicação deste texto e do poster apresentado e permitirá a um mais vasto público o seu conhecimento e um frutuoso diálogo com outros participantes neste congresso. Deste modo concretiza-se um dos objectivos a que nos propomos: a discussão sobre a circulação de obras de arte e o seu consumo, neste Ano Europeu do Património Cultural.

A DUQUESA DE BERRY

A primeira possuidora do livro, aqui analisado, foi uma das maiores bibliófilas francesas, Marie-Caroline-Ferdinande-Louise de Bourbon, Duquesa de Berry, filha do Rei das Duas Sicílias, nora de Carlos X de França, mãe de Henri d'Artois, que reivindicava o trono de França. Como é conhecido, a duquesa de Berry, reuniu no seu palácio de Rosny, na Île de France, uma das melhores bibliotecas do seu tempo (8.000 volumes) quer pela raridade das edições, quer pela qualidade das encadernações, na maioria dos casos devidas a grandes encadernadores como Antoine-Michel Padeloup ou René Simier. Muitos volumes desta colecção eram gravados com as suas armas ou com o seu ex-libris como é o caso do presente exemplar. Os seus livros foram vendidos em leilão, em 1837, alguns anos após a Duquesa ter ido para o exílio e isso explica como muitos livros com as suas armas se encontram espalhados por grandes bibliotecas mundiais. Também este livro foi leiloado como consta do catálogo do leilão.

Por esse catálogo podemos aperceber-nos da qualidade e variedade dos seus livros. Temas como: história, literatura, música, viagens, política, teologia, religião, filosofia, teatro, jardins, cerimoniais faziam parte da sua biblioteca. Diz Joannis Guigand no *Guide de L'Amateur des Livres Armoriés,* tome I, Paris, 1890, p.105: "... que nenhuma outra colecção desde há muitos anos, tinha um conjunto de livros tão notáveis pela proveniência e riqueza de ornamentação e que apresentasse ao mesmo tempo maior interesse sob o ponto de vista artístico"[4]. Entre eles estava o *Livro de Horas* de Henrique II e de Catarina de Médicis, vendido em leilão por 60.000 f.f., (adquirido por M. Barbet de Jony para o Musée des Souverains, que então existia) e que é uma das obras protegidas do Património de França. Como colecionadora de obras raras e mãe de um candidato a rei de França, podemos deduzir do seu interesse em ter um livro com estampas de grande qualidade e em que se descreve todos os passos em pormenor desta solenidade.

Figura de grande cultura, Marie-Caroline de Bourbon foi patrocinadora do Teatro do Gymnase, em Paris, que passou a ser conhecido pelo Teatro de Madame, título que obteve de Luís XVIII, como mãe de um possível futuro rei de França. Era o segundo mais elevado tratamento a seguir ao de Dauphine. Em 1830, a família real partiu para o exílio e, em Itália, a duquesa de Berry interessou-se por fotografia, e entrou em contacto com muitos dos fotógrafos que fizeram o "Círculo do Caffé Greco", tendo resultado do seu interesse, um catálogo intitulado *Collection photographique*

de la duchesse de Berry. Les années 1850, ed. Céros. Também como apaixonada por jardins, possuía na sua biblioteca inúmeros exemplares de livros de botânica e sobre jardins à inglesa.

Criou na sua residência de Rosny, um jardim à inglesa, com milhares de arbustos, de flores e de árvores e aí dispersou animas exóticos vindos da Ásia, assim como veados e cangurus. No Palácio de Sceaux, no Museu de L'Île de France teve lugar, em 2007, uma exposição com 300 objectos relacionados com a estadia da Duquesa de Berry nas Tulherias e em Rosny.

A duquesa de Berry foi uma grande mecenas encorajando com as suas compras numerosos pintores, sendo a sua pintora favorita Hortense Haudebourt - Lescot (1785-1845). Favoreceu a produção musical, sendo mecenas de Rossini e de Boieldieu que lhe dedicou a sua ópera *La Dame Blanche*. Outros compositores dedicaram-lhe algumas das suas obras. Também protegeu numerosas manufacturas, assim como muitas casas de comércio ou de artesanato, desejando com isso favorecer o crescimento económico do país. Filantropa para com várias associações, para carenciados, para vítimas de catástrofes e para antigos apoiantes seus (ela pretendeu reinar em nome de seu filho, durante a menoridade de Henri d'Artois).

Fig.1 – A Duquesa de Berry, em 1825. Pintura de Thomas Lawrence. https://pt.wikipedia.org/wiki/Carolina_das_Duas_Sicílias

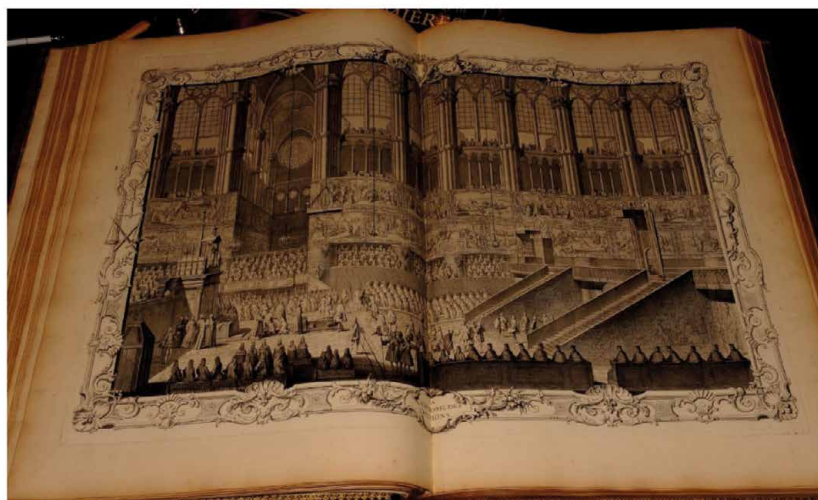



Fig.2 – Estampa dupla representando a cena da unção do rei Luís XV.

A UNÇÃO E COROAÇÃO DOS REIS DE FRANÇA NA CATEDRAL DE REIMS

Pela Lei Sálica, em vigor desde o começo da monarquia em França, o governo era conferido ao Rei pelo direito de hereditariedade; as mulheres não tinham acesso à coroa, nem à posse de terras, e os homens podiam ter direito a suceder no trono, mesmo que tivessem um grau de parentesco afastado com o monarca

falecido. Deste modo, não havia intervalo de tempo entre o reinado do monarca defunto e o do seu sucessor, e, portanto, não havia necessidade de um acto público. Só o nascimento já dava o direito a reinar. Contudo, para solenizar a chegada do novo príncipe ao trono, os franceses estabeleceram a Festa da Sagração e da Coroação dos Reis, que se tornou tão importante por ser da mão da Igreja que o novo monarca recebia a unção e a coroa com tão grande esplendor, e porque nessa cerimónia, que decorria na catedral de Reims, o Rei prometia, sob juramento, governar segundo as regras essenciais da justiça[2]. Ao lado do Rei estavam no governo os Pares do Rei, que eram eclesiásticos e nobres. Os Pares eram vistos como irmãos do monarca. Entre os grandes do Reino havia um certo parentesco de adopção. O Rei protegia os seus Pares e só ele os apoiava, defendia e julgava. Só se fosse para executar uma pena capital ou, para lhes tirar terras, é que o rei reunia os seus Pares. Os grandes senhores eram muito inferiores aos Pares do Rei. O discurso pronunciado durante a cerimónia da unção, dá-nos a ideia da importância religiosa desta cerimónia, a qual se baseia num milagre, segundo o qual uma pomba branca veio do céu com os Santos Óleos numa âmbula e a apresentou a São Remígio, bispo de Reims, para a coroação de Clóvis e dos seus sucessores, facto muito recitado durante as orações. Essa tradição da sagração e coroação dos monarcas na catedral de Reims, foi-se mantendo ao longo dos séculos e, raramente, o rei foi sagrado e coroado noutra catedral. De tal modo o rei Luís XV ficou considerado sagrado que, três dias após a coroação, tocou em 2.400 enfermos de escrófula vindos de toda a França[3].

Fig.3 – Capa do livro *Le Sacre de Louis XV*. Encadernação de Antoine-Michel Padeloup.

O LIVRO *LE SACRE DE LOUIS XV*... E OS ARTISTAS

O livro *Le Sacre de Louis XV, Roy de France et de Navarre dans L'Église de Reims, Le Dimanche XXV Octobre MDCCXXII,* editado em 1731[3], nove anos após a sagração, trata-se de um, grande in-folio, de dimensões invulgares 63,7 x 48,8 cm, de um "título-frontispício", com 33 folhas de texto explicativo do acontecimento, com enquadramento, 2 folhas de índice, 9 estampas de gravuras duplas e 30 estampas de trajos desenhadas por Pierre d'Ulin, Danchet e Vignon, interpretadas, depois, pelos melhores gravadores franceses[4] entre eles: Audrand, Cochin Père, Larmessin, Edelink, Drevet, Perrot, Duchange, Tardieu, Beauvais, Desplaces, Dupuis, Chereau, Petit, Haussard, Jaurat, Claude Drevet, Simonneau, De Berey, Baillieul, Phuthau. A encadernação de Antoine-Michel Padeloup, apresenta sobre os bordos: cercaduras de laços, florões e flores de lis douradas, coroadas, douradas nos ângulos, armas reais ao centro. Nas costas: nervuras ornadas de caixotões com florões dourados com numeração coroada repetida, cortes e bordos decorados, lombadas douradas. As nove estampas revelam-nos os principais momentos do dia 25 de Outubro de 1722, desde O *Levantar do Rei* até ao *Festim Real*, seguidas de um

texto descritivo do que se passou em cada das cerimónias e com os cargos e nomes das principais pessoas de França intervenientes na Sagração e Coroação de Luís XV. Os quadros históricos são constituídos por estampas duplas que têm os seguintes títulos: "O Levantar do Rei", "O Rei a caminho da Missa", "A Chegada dos Santos Óleos", "O Rei prostrado diante do Altar", "A Cerimónia das Unções", "A Coroação do Rei", "O Rei levado ao Trono", "A Cerimónia das Ofertas" e por fim o "Festim Real". Cada um destes quadros é seguido de outra estampa com temas alegóricos, religiosos ou mitológicos e com a explicação dessas figuras alegóricas. No final encontramos um conjunto de 33 estampas com o desenho dos trajos que o Delfim e os principais "actores" masculinos nesta cerimónia deveriam usar. Às grandes e poucas senhoras da corte que aí tomaram parte, foi atribuído um papel secundário como observadoras e observadas neste grande espectáculo social, político e religioso, de um descendente directo de D. Manuel I, Luís XV, Rei de França, e onde esteve presente o Príncipe D. Manuel, irmão de D. João V, figurado na estampa da Unção, na tribuna da duquesa de Orleães, a senhora mais importante da coroa.

Fig.4 – Pormenor da cena da unção de Luís XV pelo Arcebispo de Reims.

A cerimónia da sagração e coroação

Apenas saído da infância, Luís XV foi coroado em 1722, com 12 anos, mas o seu antigo preceptor o cardeal de Fleury (1653-1743) torna-se Primeiro Ministro em 1726 e até à sua morte.

A cerimónia da sagração e coroação tinha como finalidade atribuir ao rei Luís XV um poder divino para reinar e esse poder foi-lhe atribuído no dia 25 de Outubro de 1722, pelo arcebispo de Reims, coadjuvado pelo bispo de Laon e pelo bispo de Beauvais, que a cada unção sobre o peito, entre os ombros, em cada ombro e nos braços, abriram a camisola e a camisa de Sua Majestade e que ajudaram por fim a fechar. Depois, o camareiro-mor trouxe a túnica, a dalmática e o manto real. Novamente o delfim ajoelhou-se e recebeu as duas últimas unções nas duas mãos, que o arcebispo juntou, enquanto lhe benzeram as luvas e o anel, que lhe foram apresentados pelo arcebispo. Seguidamente o arcebispo tirou do altar o ceptro e a mão da justiça e colocou uma, na mão direita, e outra na esquerda, do rei. Por fim, o chanceler chamou os doze Pares do Rei e o Arcebispo, tirou do altar a coroa de Carlos Magno, e depois de lhe ter dado a bênção, aproximou-se para a colocar na cabeça de Sua Majestade.

Esta compilação de estampas com texto, num livro que poderíamos traduzir por *A Sagração de Luís XV - Rei de França e de Navarra na Igreja de Reims, no domingo 25 de Outubro de 1722*, sem local, nem data de edição [Paris, 1731] retrata e descreve esta transmissão de poderes divinos, pois é das mãos da Igreja e na presença de todos os bispos de França e das mais altas individualidades civis e militares que o monarca recebe os símbolos do poder.

Fig.5 – Estampa alegórica correspondente à Coroação do Rei.

As figuras alegóricas da coroação

A coroação do rei era considerada como a coroação da própria Virtude, da Ciência, e das Artes.

A estampa alegórica à coroação apresenta uma figura feminina simbolizando a França, sentada debaixo de duas palmeiras e oferecendo coroas aos diversos génios que estão à sua volta. Do lado direito da França estão os génios militares, sob troféus e rodeados de armaduras, ou peças de combate, enquanto que outros nas suas proximidades colhem as palmas e fazem as coroas para os guerreiros vencedores. Perto da França estão os génios da Religião e da Justiça, porque eles são a força e a glória de uma nação. Outros génios estão sentados sobre livros que simbolizam a História, a Eloquência, a Poesia e as Artes. Do lado esquerdo da França os génios da Astronomia, da Arquitectura e da Música que completam as alegorias da coroação.

Fig.6 – Estampa do terceiro trajo do rei Luís XV, representado com a coroa, o ceptro, a mão da justiça e o manto real com a flor de lis.

Desenhos dos trajos para o Rei, Pares do Rei e Grandes de França

As três primeiras estampas dos trajos, referem-se aos três trajos que o Rei usou na cerimónia, seguindo-se: trajo de um par do rei laico - o duque de Orleães, representando o duque da Borgonha; trajo de um par eclesiástico - o antigo bispo de Fréjus representando o bispo-conde de Noyon; o cardeal Gesvres; o marechal duque de Villars representando o condestável; o senhor d'Armenonville representando o chanceler; trajo do grão-mestre da Casa do Rei, o príncipe de Rohan representando o grão – mestre; trajo do camareiro-mor - o príncipe de Turenne; trajo do primeiro gentil-homem da Câmara - o duque de Villequier; trajo de um senhor nomeado para levar a cauda do manto real - o príncipe Charles de Lorraine, estribeiro-mor de França; trajo do governador do Rei - o duque de Charost; trajo de um marechal de França levando as condecorações - o Marechal d'Estrées; trajo de um cavaleiro das ordens do rei levando as ofertas – o marechal de Tallard; trajo do capitão dos guardas escoceses – o duque de Villeroy, representando o capitão dos guardas escoceses; trajo do capitão dos "cem suíços" da guarda do Rei - o marquês de Courtenvaux; trajo de um Senhor que leva a Santa Âmbula – o marquês d'Alégre; trajo de um secretário de estado - o conde Maurepas; trajo de um conselheiro de estado assistente, e por último o trajo do grande mestre de cerimónias – o marquês de Dreux. De grande perfeição e pormenor estas estampas são muito importantes para o estudo da moda em França nas elites religiosas, militares e civis do século XVIII e demonstrativas do luxo das altas classes, durante o século XVIII, em França.

As coroas de Luís XV e de D. João V

Pela imagem do Delfim vemos que ele usou na sagração a coroa mais simples em ouro.

A outra coroa pessoal de Luís XV, hoje no Museu do Louvre, consistia numa touca de cetim bordada, cercada de um aro de metal, de onde partem arcos abertos, tendo no cimo uma flor de lis; na base dos arcos estavam cinco diamantes formando flores de lis. O famoso diamante "Regent", adquirido poucos anos antes da coroação, adornava a flor da frente.... A coroa foi desenhada pelo joalheiro Claude Rondé e executada sob a supervisão do jovem Augustin Duflos, joalheiro do rei, nas Galerias do Louvre. Um ano após a coroação Duflos fez uma coroa idêntica em desenho e tamanho para o rei de Portugal D. João V.

CONCLUSÃO

Este livro Le *Sacre de Louis XV*... é uma representação do esplendor do Antigo Regime em França. Para a Duquesa de Berry ele simbolizava a memória de uma época que ela tinha conhecido. O livro retrata o expoente do absolutismo monárquico. É um "livro/objecto" com um texto e imagens importantes descritivas: do cerimonial da unção e coroação, das personagens, da moda da época, da relação da Igreja com o monarca, da relação do monarca para com os seus súbditos, na crença do povo em que o seu rei tinha sido ungido com um óleo santificado e que por isso teria poderes de curar os leprosos. Não admira, pois, que Marie-Caroline de Bourbon, como mãe de um possível rei França, como ela pretendia, se interessasse em conhecer, com todo o pormenor, tudo o que dizia respeito a tal acontecimento, e que, como apaixonada pelas artes tivesse na sua Biblioteca de Rosny este livro/obra de arte".

Por que mãos teria passado este exemplar desde a duquesa de Berry até chegar às mãos do colecionador português não temos, até hoje, conhecimento. Mas, o certo, é que ele se interessou por adquiri-lo por ser um livro/obra de arte, raro, com uma encadernação de um dos maiores encadernadores de França, pela qualidade das estampas, por ter pertencido à duquesa de Berry, uma das grandes bibliófilas do século XIX, porque desde pequeno apreciava o exemplar exposto no Museu Gulbenkian, numa vitrine, que fez parte da colecção pessoal do Sr. Calouste Gulbenkian.

É, sem dúvida um livro que pela qualidade do seu testemunho histórico e pela qualidade das suas estampas e da encadernação merece circular através das novas tecnologias, para que um maior número de pessoas tenha acesso a usufruir de um tão rico património artístico e documental da Cultura Europeia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELLAIGUE, Geoffray, "The Coronation Books of Three Kings of France", in Apollo, Maio de 1965, pp. 384-391.

DEVAUCHELLE, *La Reliure en France de ses Origines à nos Jours*, Paris, 1959-1961, 3 vols.

GUIGARD, Joannis, *Guide de l'Amateur des Livres Armoriés*, tome I, Paris, Emile Rondeau Libraire, 1890.

LOUDET, Simone, *Le Livre du Sacre de Louis XV*, Gazette des Beaux-Arts, Paris, Fevereiro de 1961, pp. 105-116.

Le Sacre de Louis XVI, Roi de France et de Navarre dans l'Église de Rheims, le 11 juin 1775, A Paris, Chez Vente Libraire des Menus Plaisirs du Roi, Chez Patas graveur, Maison Mr. Foncier.

VICOMTE DE RETSET, *Marie-Caroline, Duchesse de Berry* (1816-1830), Goupil e C.ie Éditeurs – Imprimeurs, Paris, 1906.

Catálogos:

Arte do Livro na Colecção Calouste Gulbenkian. De Paris a Tóquio, nº 35. Texto de Manuela Fidalgo "Le Sacre de Louis XV, Roy de France et de Navarre dans l'Église de Reims, Le Dimanche XXV Octobre MDCCXXII".

Catalogue de la riche Bibliotheque de Rosny, Paris, 1837.

Sacres Royaux – De Louis XIII à Charles X – Chateâu de Versailles, Éditions du Patrimoine, Centre des Monuments Nationaux, Paris, 2014.

Internet:

Reliures. bnf. fr./ark:/12148/cdt 9xf 72 (2018.01.09 -14,20h)

https://en.wikipedia.org/wiki/Henri_Count_of_Chambord (2018.01.26.-10 h)

http:// en wikipedia.org/wiki/Claude__Gros de Boze (2018.01.27-17,15h)

https://pt.wikipedia.org/wiki/Carolina_das_Duas_Sicílias (2018.02.02-19,12h)

1 Luís XV foi coroado em 1722, com 12 anos, mas o seu antigo preceptor o cardeal de Fleury (1653-1743) torna-se primeiro Ministro, em 1726, durante 27 anos até à sua morte em 1743.

2 Clóvis foi o primeiro Rei a receber a unção da sagração e a coroação, em 496, em Reims, que era a principal cidade eclesiástica dos seus Estados e a Metrópole da Segunda Bélgica, tendo sido baptizado e coroado por S. Remígio e estando presentes a maior parte dos bispos do reino. Em agradecimento Clóvis atribuiu muitos privilégios a todas as Igrejas do seu reino e em particular a Reims.

3 Vide Sir Francis Oppenheimer, *The Legend f the Sainte Ampoule*, 1953.

4 GUIGAND, Joannis, *Guide de l'Amateur des Livres Armoriés*, tome I, Paris, 1890, p. 105.

5 O Duque de Gesvres, primeiro gentil-homem da Câmara, e o pintor Pierre d'Ulin, só apresentaram o primeiro exemplar ao Rei Luís XV, a 24 de Dezembro de 1731, nove anos após a sagração.

Tecnologias digitais na preservação do patrimônio cultural integrado: um estudo de caso da restauração dos painéis de azulejos da Igreja do Santíssimo Sacramento da rua do Passo.

JAMES BARBOSA SOUZA

Graduando em Arquitetura / Técnico em Conservação e Restauro, jamesarq.urb@gmail.com

RESUMO:

O artigo apresenta técnicas realizadas através de simulação virtual e fotogrametria, aplicadas durante o projeto executivo da restauração dos painéis de azulejos existentes na Igreja do Santíssimo Sacramento do Passo; edificação religiosa do início do século XVII, localizada no centro histórico da cidade de Salvador, Bahia, catalogada e tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

PALAVRAS-CHAVE:

Tecnologia; Restauração; Património; Azulejo.

ABSTRACT:

The article presents techniques performed through virtual simulation and photogrammetry, applied during the executive design of the restoration of the tile panels located in the historic center of the city of Salvador, Bahia, cataloged and registered by the National Historical and Artistic Heritage Institute (IPHAN).

KEYWORDS:

Technology; Restoration; Heritage; Tiles.

A IGREJA MATRIZ DA FREGUESIA

O Centro Histórico da cidade de Salvador, Patrimônio Mundial e Cultural, é um conjunto de bens que materializam e simbolizam valores históricos e referências culturais cuja importância concerne à toda a Humanidade.

Construída em 1736 com a finalidade de ser a matriz da freguesia, cuja existência teria quase duas décadas, a Igreja do Santíssimo Sacramento do Passo está localizada na primeira zona de expansão da cidade de Salvador, integrando o sítio histórico tombado pelo IPHAN nos bairros da Sé e do Passo.

Em seu entorno, possui casas e sobrados predominantes da primeira metade do século XIX. A monumentalidade do edifício é evidenciada pela escadaria de 55 degraus, popular por ter sido cenário do filme “O Pagador de Promessas”, baseado na peça de Dias Gomes e dirigido por Anselmo Duarte em 1962.

A edificação possui no subsolo um ossuário, no pavimento térreo a nave, altar-mor e sacristia e um primeiro andar com tribunas, coro e sala de mesa. A construção é feita em alvenaria de pedra e tijolo e os altares e retábulos são de meados do século XIX.

A planta é típica das igrejas da Bahia do início do século XVIII, formada por corredores laterais superpostos por tribunas e sacristia transversal. O corpo da torre forma a base para a pirâmide de cobertura. Os azulejos da capela-mor vieram de Lisboa e são datados de meados de 1750. O teto da nave é atribuído a Antônio Pinto e Antônio Dias, possui perspectiva ilusionista barroca, de origem italiana, introduzida no Brasil na metade do século XVIII.

De acordo com os documentos do arquivo da Igreja do Passo, Receitas e Despesas, a igreja foi submetida a muitas reformas e remodelações internas:

1834/35 - Obras de restauração, principalmente da Torre Sul;

1848/49 - Remodelação interna compreendendo novo retábulo da capela mor, duas varandas corridas em lugar das tribunas, remate de duas portas colaterais, enfeites e remates do forro;

1850 - Executados altares do arco cruzeiro e dois altares laterais;

1851 - São construídos dois altares, 6 tribunas, 2 púlpitos, remates nas bacias, portas e janelas. Aberturas de quatro novas portas no interior da Igreja.

Com o passar dos anos e a falta manutenção, ocorreu a deterioração do edifício e o surgimento de graves fissuras e rachaduras, assim como ataque de agentes xilófagos e outras patologias como humidade e oxidação. Como consequencia, devido ao seu mau estado de conservação, o forro e parte da estrutura do telhado perdeu sua resistência mecânica, caindo em 1998, sobre o retábulo e o altar, provocando o fechamento da Igreja.

Após 20 anos de degradação, o IPHAN promoveu a restauração estrutural e dos bens imóveis, móveis e integrados; estabilizando e consolidando estruturalmente o monumento.

Fig. 1 - Vista da Igreja do Passo em reforma.

Entre os bens integrados ao edificio estão os paineis de azulejos da capela-mor e das torres sineiras que vieram de Lisboa, datados de meados de 1750 (objetos de estudo desta pesquisa).

OS PAINÉIS DE AZULEJOS

Os painéis de azulejos apresentam elementos da iconografia como o pelicano eucarístico, símbolo do sacrifício e da doação na Eucaristia. O cordeiro sobre o livro dos Regimentos Gerais, com suas medalhas na borda, representa virtudes como o valor à liberdade e o amor fraternal. A chama do fogo eterno simboliza o conhecimento supremo, a centelha divina, o fogo do sacrifício, sinônimo de purificação e dissipador das impurezas. E a colméia simbolizando o doce trabalho e a união pela causa comum. Também localizamos em azulejos truncados e outros fragmentos elementos como o trigo com suas espigas, símbolo do trabalho e da eterna criação que produz o pão e a uva, elemento essencial para produzir o vinho.

Localizado atrás da pia batismal temos o painel representando a circuncisão de Jesus de Nazaré, que, de acordo com o Evangelho de Lucas, afirma em 2:21 que Jesus foi circuncidado oito dias após o seu nascimento.

Em um projeto de restauro, a fase de levantamento cadastral e documental do bem deve ser executada com rigor, pois será o responsável por fornecer os subsídios necessários para o estabelecimento do diagnóstico e das soluções para os problemas detectados, como também, assegurar a memória do estado do objeto antes do restauro. (SANTOS; OLIVEIRA, 2010).

MATERIAIS E MÉTODOS

Antes de iniciar os procedimentos de restauro, realizamos fotografias dos painéis a partir do solo, utilizando uma câmera digital Nikon D3300 com resolucao de 24.2 MP.

Os painéis fotografados possuem patologias como: desordem com diversos azulejos aleatórios, apresentando assentamento caótico e lacunas com área de perda de um ou mais azulejos; cuja causa foi o desprendimento do suporte, ocasionada pela perda da aderência das peças.

Fig. 2 - Painel 1, lado esquerdo da Capela-mor, apresentando fileiras com peças aleatórias e assentamento caótico dos azulejos no silhar.

Com as fotos panorâmicas concluídas, exportou-se os arquivos para o Corel Draw (versão 2016) utilizando a ferramenta *Crop toll*. Em seguida, separamos as imagens dos azulejos que apresentavam desordem e imagens aleatórias.

Realizou-se o rebatimento dos elementos arquitetônicos e ornamentais como volutas, sanefas e entablamentos com a ferramenta *Mirror Horizontally*, reconstituindo-se uma pressuposta de como seria integralmente as imagens dos painéis confeccionados em Portugal.

Fig. 3 - Painel 1. Rebatimento dos elementos arquitetônicos e ornamentais como volutas e entablamentos, utilizando a ferramenta *Mirror Horizontally* do software Corel Draw.

Depois da reconstituicao digital, exportou-se os arquivos para o AutoCAD (versão 2016) projetando uma grade de acordo com o tamanho dos azulejos (14 cm x 14cm). Ambos arquivos foram sobrepostos e exportados para o Corel Draw como imagem em formato PDF. Recriamos através da ferramenta *B-spline* linhas predominantes existentes nos elementos dos painéis.

Fig. 4 - Desenhos de elementos dos painéis criados a partir da ferramenta *B-spline*, do software Corel Draw.

Após diversos ensaios rotacionando e deslocando os azulejos que foram removidos anteriormente da imagem por serem peças aleatórias que não dialogavam com a iconografia dos painéis, identificamos diversas imagens correspondentes aos elementos que foram rebatidos digitalmente, confirmando a existência dos elementos arquitetônicos e ornamentais que estavam ausentes dos painéis devido à desordem e assentamento caótico.

Fig. 5 - Azulejos localizados durante os testes com as imagens que foram deslocadas de outros painéis que apresentavam desordem e assentamento caótico.

Durante o processo de prospecção do monumento, foi encontrado na sacristia da Igreja, a maneira de rodapé, diversos azulejos monocromáticos em azul e branco, do tipo figurativo, possivelmente pertencente a outros painéis existentes no monumento (capela-mor, pia batismal e torres sineiras), que possuem áreas com desordem e assentamento caótico. Encontramos também no mesmo espaço, peças do tipo marmorizado na cor amarela, peças em branco e peças em branco com vestígio de pintura azul. As peças amarelas são similares aos azulejos do rodapé da pia batismal.

Os azulejos estavam distribuídos no ambiente em seis conjuntos distintos, de número variado de peças, todos assentados em uma paginação pobre, tentando obedecer a uma coerência de ritmo intercalado; ou seja; uma peça monocromática e uma peça marmorizada amarela. Chama a atenção da equipe de restauradores, o conjunto de fragmentos encontrados entalhados na parte inferior da pia de

arenito policromada comemorativa datada de 1847, que interrompe a paginação do conjunto de peças do painel anterior e posterior, apresentando uma configuração ao modo de embrechado. Registramos as fotos e demos seguimento com a mesma metodologia, obtendo resultados positivos ao localizar peças figurativas em azul e branco que fazem parte de um dos painéis da capela-mor e das torres sineiras.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

As análises realizadas foram apresentadas à comissão de fiscalização e utilizadas como material de apoio para a confecção de réplicas dos demais azulejos que não foram localizados para recompor os painéis. A metodologia com ferramentas práticas e a disponibilidade dos softwares utilizados com suas ferramentas básicas determinaram as próximas etapas do projeto de restauração.

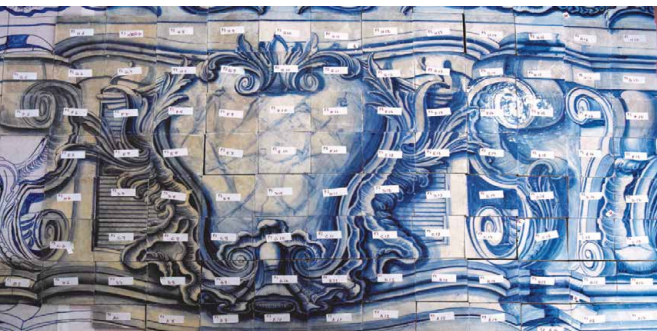



Fig. 6 - Para facilitar a gestão dos dados a serem obtidos, cada azulejo do painel recebeu uma referência alfanumérica, estabelecida de forma que as peças dispostas em sequência horizontal (linhas) foram numeradas, e as peças dispostas verticalmente (colunas) receberam letras de A a Z. Após essa estapa, foi elaborada uma ficha onde cada número representa a referência da peça analisada.

Foram confeccionadas réplicas em argila queimada seguindo a técnica artesanal semelhante à confecção dos azulejos portugueses dos séculos XVII e XVIII. As réplicas foram utilizadas no processo de reintegração cromática, no qual após o traçado do desenho em lápis sobre a superfície do vidrado foi realizada a pintura das linhas predominantes, com pigmento mineral diluído em resina acrílica, utilizando pincéis de diversos números, correspondendo à espessura das linhas existente no painel. As peças foram confeccionadas por técnicos restauradores que realizaram o processo em uma bancada situada em frente aos painéis da capela-mor para maior observação dos detalhes e tons das peças originais, criando assim, um diálogo entre o restaurador e objeto a ser restaurado.

Fig. 7, 8 e 9 - Produção de réplicas em argila e pinturas das azulejos da capela-mor, com pigmento mineral diluído em resina acrílica.

Os azulejos das torres sineiras apresentavam patologias muito avançadas. Havia perda

do vidrado, com destacamento de parte ou totalidade do esmalte do azulejo, sem afetar o corpo cerâmico, assim como excessiva contaminação, apresentando alterações fisio-químicas na chacota e vidrado, pela ploliferação de material orgânico e outros agentes poluentes. Todos esses fatores impediam o reconhecimeto iconográfico dos azulejos.

A configuração da edificação e a sua localização próximo ao mar, oferece uma permanente exposição à intempéreries e elevados níveis de sais transportados pelo ar. A perda dos vidrados deve ser atribuível à cristalização de sais nas áreas do painel. Nota-se que a perda do vidrado parece, neste caso, iniciar-se nas arestas e progredir para o centro dos azulejos (figura 10).

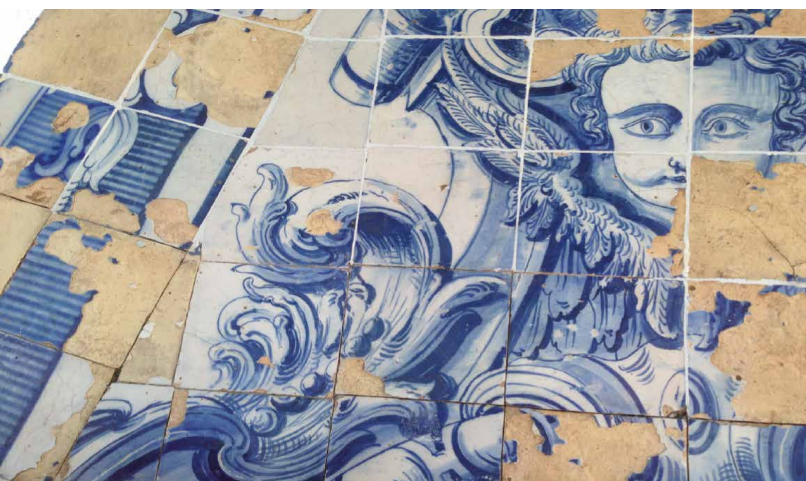



Fig. 10 - Detalhe da perda do vidrado.

A figura 10 ilustra um dos painéis do século XVIII existente na torre sineira direita. Após sua limpeza geral e dessalinização, podemos observar áreas delimitadas em perda e azulejos totalmente perdidos, parcialmente deteriorados ou parecendo singularmente poupados entre os azulejos deteriorados. Após o mapeamento fotográfico, concluímos a possibilidade de aplicar os rebatimentos dos elementos existendes, como a cercadura e alguns elementos decorativos.

Os procedimentos foram realizados com azulejos do próprio local, ou seja; sem remoção do conjunto azulejar, devido à forte aderência das peças que impediam uma intervenção radical, que levaria uma perda generalizada de peças por fragilidades.

Fig. 11 - Fachada da Igreja do Passo e suas torres sineiras depois de restauradas.

CONCLUSÃO

Todo o conhecimento conseguido através da investigação deve ter como objetivo final a aplicação na conservação do património existente e, portanto, depois de conhecidos os materiais e reconhecidas as causas da degradação, pretende-se sempre aplicar os conhecimentos com vista a determinar as melhores técnicas de intervenção e os produtos de conservação e de restauro que permitam, na prática da obra, a preservação da imagem, no seu suporte cerâmico integrado na arquitetura.

A metodologia, escolhida de acordo com a disponibilidade e familiaridade com os softwares, possibilitou o levantamento e a produção de informações que auxiliaram etapas do projeto executivo, permitindo a realização de diversas análises e abordagens, viabilizando futuras técnicas a serem aplicadas durante a restauração dos painéis.

Também deste modo foi facilitado o desenho das figuras do painel, a identificação de azulejos que estavam fora do painel de origem, e o desenho dos azulejos de formato diferen-

ciado. Portanto, os meios digitais mostraram--se mais vantajosos em relação ao levantamento *in loco*, sendo estes complementares. Apesar disso, ainda é muito necessário que se possa observar directamente o objecto em questão para esclarecer eventuais dúvidas. Os softwares utilizados podem ser facilmente encontrados e responde satisfatoriamente às necessidades de documentação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arquivo da Igreja do Passo. *Receitas e Despesas.* Fundação Nacional Pró-memória. Salvador, Bahia. Abril de 1983.

BECKER, Udo – *Dicionário de símbolos*. Editora Paulos. 2º Edição, São Paulo, 1999.

BOSCHIUS, Jacobus – *Symbolographia sive de arte symbolica sermones septem.* Augsburg u. Dillingen, 1702.

IPAC BA. *Inventário de Proteção do Acervo Cultural*. 1º vol. Coordenado por Paulo Ormindo David de Azevedo, Salvador, 1975.

MIMOSO, João Manuel – *Azulejos históricos: de como a investigação analítica pode apoiar os conservadores restauradores e os historiadores.* Texto recebido em 14 de junho de 2013 para o II Encontro Luso-Brasileiro de Conservação-Restauração – São João Del Rey-MG. Setembro de 2013.

OLIVEIRA, Mario Mendonça de – *A documentação como ferramenta de preservação da*

memória. Brasília, DF: IPHAN/Programa Monumenta, 2008.

SANTOS, Larissa Corrêa Acatauassú Nunes, OLIVEIRA, Mário Mendonça de – *Ortofotos dos painéis de azulejo da Matriz de Nossa Senhora do Rosário, em Cachoeira, e da igreja da Misericórdia, em Salvador*. In: Seminário Nacional: Documentação do Patrimônio Arquitetônico com o Uso de Tecnologias Digitais, Salvador, Bahia, 2010. [Resumo]

SCHULER, Carlos Alberto Borba et al. *Mapa de danos de bem material do patrimônio histórico nacional:* uma solução utilizando fotogrametria a curta distância. In: III Simpósio Brasileiro de Ciências Geodésicas e Tecnologias da Geoinformação. Pernambuco, 27 – 20 de julho de 2010. [Resumo].

A galeria Borba-Redondo: notas de investigação

MIGUEL FIGUEIRA DE FARIA

UAL | IHA/FCSH, mfaria@autonoma.pt

ALINE GALLASCH-HALL DE BEUVINK

UAL/CICH | CIAUD, Portugal, hall.aline@gmail.com

RAQUEL MEDINA CABEÇAS

UAL/CICH | IHA/FCSH, rcabecas@autonoma.pt

RESUMO:

O presente contributo concentrar-se-á na colecção Borba-Redondo equacionando, à partida, os seguintes objectivos prioritários: compreender as razões da sua notoriedade através dos testemunhos dos memorialistas do início do século XIX e da série de inventários de bens identificados nos arquivos nacionais; procurar estabelecer a sua evolução ao longo dos séculos XVIII e XIX e nesse levantamento detectar os principais agentes responsáveis pela sua constituição, crescimento e orientação especifica; identificar no actual panorama patrimonial o que é localizável do acervo Borba-Redondo; estabelecer uma nova leitura do espaço do palácio à luz de cenários da possível disposição da colecção, incluindo o exame da evolução semântica do uso do termo galeria; por último ensaiar uma leitura sobre o acervo e a sua especificidade na definição de uma cultura própria de coleccionismo na transição do Antigo Regime para o Liberalismo.

PALAVRAS-CHAVE:

Coleccionismo, Galeria, Borba-Redondo

A colecção Borba-Redondo já nos havia chamado à atenção pelas múltiplas referências averbadas nas obras clássicas de José da Cunha Taborda (1766-1836)[1] e Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823)[2]. Não só o maior número de citações, relativamente a outras colecções era evidente como, sobretudo, no caso do primeiro autor repetia uma classificação diferenciada ao ser mencionada como *galeria*, como no exemplo que se segue: "Na galeria do Excelentíssimo Marquês de Borba, um dos Governadores do Reino, se conserva deste Author (Joaquim Manuel da Rocha) a cabeça de um Monge, que tem colorido cheio de verdade, e merece toda a estimação"[3].

Para compreendermos melhor a opção de Taborda será de alguma utilidade analisarmos este conceito de *galeria* e de que forma poderá ter sido entendido na passagem do século XVIII para o século XIX em Portugal.

Para além do seu significado intrínseco ao glossário de arquitectura, a utilização do termo como espaço num interior de um edifício onde se expõem obras de arte é conhecida desde o século XVI numa tradição que remonta, pelo menos, a G. Vasari (1551-1574)[4]. Na literatura italiana, de Orlandi/Guarenti a Fillipo Baldinucci, compreende-se que o segundo significado se generalizou, chegando nalguns casos a dar o nome ao próprio imóvel – *Galleria Farnese*, *Real Galleria dei Uffizzi*, etc[5].

Em Portugal, se recorrermos ao dicionário de Bluteau, a interpretação oferecida relaciona-se com a arquitectura do edifício, pelo que admitimos que a utilização do termo, nesse sentido vasariano, foi tardia em Portugal. *Galeria* no referido *Vocabulário* significava: "lanço do edifício ao comprido coberto, e sostido sobre columnas, ou com muitas janelas"[6].

Quando consultamos No *Diccionário Téchnico* de Assis Rodrigues, datado do terceiro quartel do século XIX, mas que constitui um importante repositório da cultura oitocentista anterior, encontramos uma diferente definição: "Significa, em geral, a parte de qualquer edifício, muito mais comprida do que larga, coberta ou abobadada, com janelas altas, decorada de columnas, pilastras ou sem ellas, aplicada a differentes usos, mas toma-se particularmente como logar destinado a conter quadros, estátuas, bustos, baixos-relevos, desenhos, gravuras e outras obras d'arte"[7].

Retemos este intervalo de tempo longo, em que o termo *galeria* tomou, entre nós, este sentido específico, sendo de referir a sua utilização logo na criação da Galeria Nacional de Pintura, que remonta ao período da fundação da Academia Real de Belas Artes em 1836[8]. A ampla circulação de literatura internacional e de artistas de outras nações entre nós, nomeadamente italianos, torna provável a sua utilização precoce com esse significado. Não nos parece estranho, porém, que o contributo decisivo, pelo menos para a sua generalização, tenha vindo da geração de José da Cunha Taborda.

O reinado de D. Maria I pôs termo à orientação austera pombalina, caracterizada pela prioridade à "produção nacional", discurso amplamente seguido na propaganda do regime e que incluía o universo das *Artes*, insistindo-se na perspectiva da sua *utilidade* para o desenvolvimento das manufacturas.

À correspondente escassez de bolseiros portugueses no estrangeiro surgiu, ao longo do período mariano, uma nova realidade, através de patrocínios para a formação em Roma de estudantes de Belas-Artes, entre os quais o citado Taborda, no grupo dos pensionistas sob protecção do Intendente Pina Manique (1733-1805).

Ao analisarmos a correspondência entre os bolseiros e os diversos agentes da Coroa que os apoiavam, identificamos a utilização frequente do termo *galeria* ou *galaria*. A visita às *galerias* constituía, aliás, parte fundamental do processo de aprendizagem, sendo mesmo estabelecidas, formas de facilitação do respectivo acesso dos artistas, através de uma rede de influências e do pagamento de gratificações.

Citemos alguns exemplos. Num primeiro caso na correspondência entre José Pereira de Santiago e João Pinto da Silva, guarda jóias de D. Maria I e protector de Sequeira. Refere o representante da corte portuguesa em Roma: "Este moço [Domingos Sequeira] hé de boa indole; logo começou a trabalhar sem perda de tempo; e o aproveita em observar algumas Pinturas que lhe vão a genio neste Campidolio, e Galarias de Principes;"[9]. Nas cartas do próprio pintor para o guarda-jóias o termo está igualmente presente: "Para a minha felicidade ser completa (...) me

poderia lisonjear de obter hum novo auxilio para com elle poder satisfacer as despezas indispencaves das gratificações que se fazem a quem mostrão as galarias e que permitem que nellas se estude"[10].

Os exemplos repetem-se e torna-se desnecessário prolongar a recolha. Taborda participou nesta dinâmica de formação romana e a entrada do termo na gíria da colónia de artistas portugueses que evoluíam na cidade eterna tornou-se inevitável, extensível, igualmente, aos diplomatas e outros agentes da coroa que acompanhavam a respectiva evolução.

O recurso de Taborda à expressão será deste modo eco das práticas desenvolvidas, justificando a aplicação insistente de um termo ainda pouco utilizado naquele contexto específico em Portugal.

Quando consultamos, por exemplo, a obra *Regras da Arte da Pintura*[11], o termo "galeria" só é aplicado em relação à situação das obras reunidas no palácio de Santa Marta, embora outras famílias da aristocracia portuguesa possuíssem, como é sabido, obras de artistas de renome. Numa das mais notáveis colecções, Taborda refere-se-lhe como o "gabinete" do Marquês de Penalva [12].

Esta insistência de Taborda encontra um eco relativo no seu contemporâneo Cyrillo Volkmar Machado[13] que ao mencionar as obras de arte que a Casa Borba-Redondo possuía, apenas a denomina de "Galeria" uma única vez, a propósito de um quadro da autoria de António Joaquim Padrão (1731-1771), uma *Anunciação* feita a partir de uma estampa de Federico Barocci (1528-1612)[14], preferindo em casos análogos o uso de *colecção*.

Cyrillo conhecia, evidentemente, o significado prático do termo graças ao seu cosmopolitismo - foi dos raros artistas a fazer a *viagem a Itália* por sua conta - e às suas leituras. Na *Colleção de Memórias...* recorre por vezes ao termo, mas note-se, apenas para exemplos fora de Portugal, como a Regia Galeria do Eleitor da Saxónia, Farsete [Farnese?] Dresden e Altieri[15], ou, então, mais no sentido do uso na arquitectura[16].

Ponderando toda a informação recolhida, no quadro das interpretações possíveis admitimos que a especificidade de aplicação do termo Galeria Borba possa derivar de um conjunto de circunstâncias que sucintamente resumimos.

Em primeiro lugar registamos a distinção subscrita por dois artistas relevantes no seu tempo – Taborda e Cyrillo – o significado desta classificação deriva na nossa opinião da condição da exposição das obras, da adequação de um espaço, ou conjunto de espaços, adaptados a essa nova função de modo que, se isto é determinante, o local fosse semi-público, aberto em especial a artistas para a respectiva função e desenvolvimento dos seus estudos[17]. Parece evidente que qualquer dos citados artistas conhecia a Galeria Borba bem como Domingos Sequeira as frequentaria a tertúlia artística do 2º Marquês de Borba, num país onde ainda não havia a tradição dos "Salons" nem dar grandes exposições públicas. Parece-nos, pois, que num período entre Pombal e D. Maria II, Santa Marta se tornou um lugar de referência na Lisboa artística de então.

Parece-nos importante, nesta fase dos nossos conhecimentos, fixar este ponto para posterior desenvolvimento para que se possa determinar lógicas de exposição, sala a sala, numa colecção que, recorde-se, na sua fase final atingiu mais de 500 painéis.

A *GALERIA* BORBA REDONDO NO PALÁCIO

Com base nos inventários[18] e no auto de sequestro[19], reconstituímos a distribuição espacial no piso do Palácio onde se situava a *galeria* dos Borba-Redondo. Estes documentos permitem-nos perceber, de modo sequencial, como os espaços eram distribuídos, mas não permitem definir a sua localização exacta. Contudo, o inventário de 1708 que contém o levantamento das *Bemfeitorias e obras feitas no morgado de Santa Martha* dá-nos algumas informações sobre as características de alguns dos espaços, nomeadamente da *sala vaga* que tinha "sinco vãos de alizares brancos que se puzeram nas portas"[20] e do espaço da *galeria* que teria "quatorze janelas de madeira de angelim"[21], o que ajudou a localizá-los no piso nobre.

Entrando no palácio, no piso baixo, cuja cota é igual à da Rua de Santa Marta, acedemos ao pátio central que teria a função de átrio de chegada. Em frente ao portal do palácio está a escadaria de aparato que permite o acesso aos espaços interiores, divididos em três pisos[22]. Com o

objectivo de definir a localização da *galeria*, procurámos reter as divisões que continham maior número de obras de arte, concluindo que estas eram, entre 1814 e 1833, a *Sala do Docel*, a *2ª caza*, a *Caza do Cartório e a 2ª Sala do Docel próxima do jardim*[23]. Assim, estudámos outro tipo de plantas contemporâneas para nos ajudar a definir a distribuição espacial[24], cujo desenho interno poderá ser semelhante, e através do estudo *in loco* do Palácio dos Condes de Redondo, redesenhámos a planta do piso nobre.

O acesso a este piso faz-se no topo da escadaria, que inicia um percurso de salas comunicantes sendo a primeira a *Sala Vaga*, como consta no inventário de 1708[25]. Segue-se então a *Sala do Docel,* que ficava sobre a porta principal, com janelas viradas tanto para a Rua de Santa Marta como para o pátio central. Dali continuava-se para a *2ª caza*, a *Caza do Cartório*, a *2ª Sala do Docel próxima do Jardim* e a *Sala da Tribuna*, tal como consta no inventário[26]. Cada sala tem um número de obras específico, ou seja, na *Sala do Docel*, à data de 1814, constavam 75 pinturas e em 1833 passarão a ser 80, na *Caza do Cartório* de 25 aumenta para 34 pinturas, e na *2ª Sala do Docel próxima ao jardim,* cujas janelas estavam orientadas para o pátio interno e para o jardim, existiam 20, informação esta que já não consta no inventário de 1833. No inventário de 1814, entre a *Sala do Docel* e a do *Cartório,* existe uma outra denominada *2ª caza* que continha 34 pinturas e após a *2ª Sala do Docel próxima do jardim* uma outra denominada da *Tribuna* com 16 painéis. Tendo por base esta informação, o estudo de áreas dos espaços elencados e a comparação entre a planta do Palácio dos Condes de Redondo e a da primeira metade do século XVIII, conjecturámos o que poderá ter sido o Piso Nobre em planta à data (1814-1833) (fig 1).

Não temos informação suficiente a partir de fontes da época sobre a dimensão espacial destas salas para podermos calcular qual

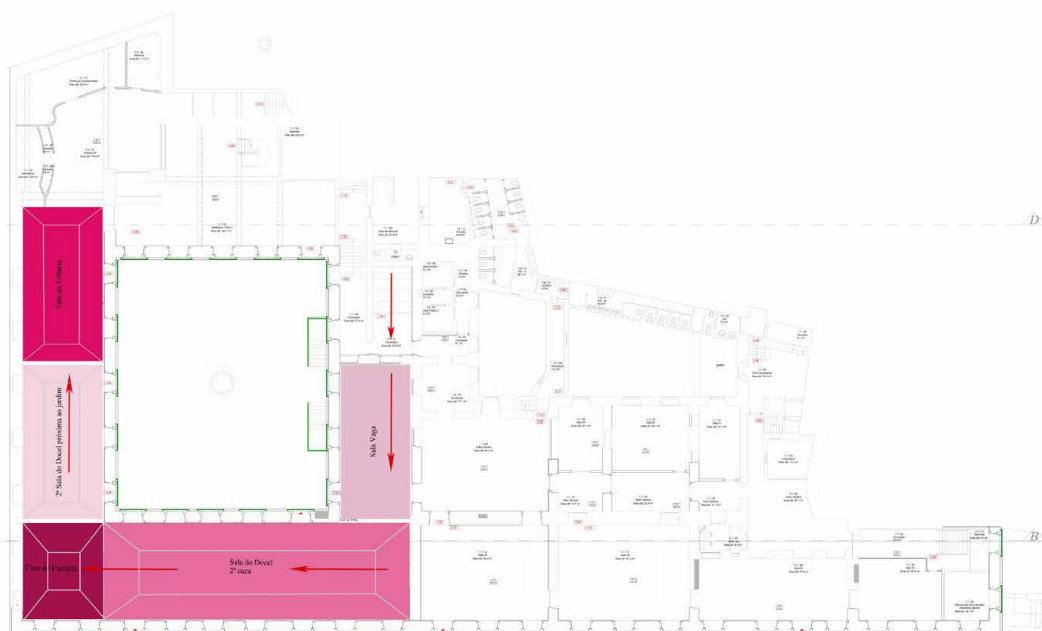



Fig. 1 - Esquema da distribuição espacial no piso nobre do Palácio dos Condes de Redondo sobrea planta cedida pela Universidade Autónoma de Lisboa, 1990.

o espaço de ocupação das obras de arte, mas podemos ter uma ideia da área total que ocupavam, porque a estrutura das paredes externas mantém-se inalterada. A *sala vaga*, que naquela época funcionava como um espaço de átrio de recepção ou de distribuição para os restantes espaços[27], estaria inserida numa área de 70m². A *sala do docel* e a *2ª caza* estariam distribuídas por uma área de 192,60m², seguindo-se a *caza do cartório, a 2ª sala do docel próxima do jardim* e a *sala da tribuna* com 240,20m². Este estudo permite ter uma noção da espacialidade

destas salas e da sua importância no palácio, que conjugada com o número de pinturas nos dá a entender que a *sala do docel* era primordialmente escolhida para a exposição de obras de arte[28].

A Colecção

E afinal, a colecção Borba-Redondo justificaria esta distinção que lhe é dedicada pelos primeiros cronistas da História da Arte Portuguesa?

A historiografia portuguesa, ainda limitada relativamente ao tema, é parca em referências à colecção dos condes de Redondo. Sobre o acervo, identificamos uma breve alusão de Angela Delaforce da qual se retém a notícia de um retrato de Vieira Lusitano (1699-1783) feito por Joaquim Manuel da Rocha[29]. A notícia mais completa vem de Agostinho Araújo[30], a propósito de um exercício paisagístico de Domingos António Sequeira, e aí se passam em revista sumária os citados contributos dos memorialistas oitocentistas, a par de alguns apontamentos interessantes sobre a venda de uma obra de Diogo Pereira (?-1658), que havia pertencido à família Borba, no leilão do conde do Ameal, e a dispersão da colecção já nos anos trinta do século XX.

Acompanhemos o que é possível reter, da respectiva evolução, no estado actual dos nossos conhecimentos. Nos primeiros quatro inventários (1708, 1732, 1780 e 1814) não se regista um conjunto de obras que justifique a existência de um *colecionador* activo[31]. No entanto, com data de 12 de Maio de 1713 identificámos um recibo passado por Alexandre Quaresma Franco e Companhia ao 11º. Conde de Redondo, Tomé de Sousa Coutinho Castelo-Branco e Menezes (1677-1717), pela compra de 10 painéis, no montante total de 80 mil e oitocentos réis[32]. É, pois, ainda no período joanino que deveremos localizar um ponto de partida.

Os autores supracitados coincidem no foco em D. Fernando Maria de Sousa Coutinho Castelo Branco e Meneses (1776-1834), 14.º conde de Redondo e 2.º marquês de Borba, como o principal animador da colecção. Sem desvalorizar este contributo, é mais plausível que a colecção tenha sido desenvolvida substancialmente pelo seu avô, D. Fernando de Sousa Coutinho (1716-1791), o 12º Conde de Redondo.

É o próprio Taborda que nos dá essa indicação, na dedicatória da sua citada tradução de Prunetti, referindo-se ao património artístico da casa:"(...) Rico depósito do bom gosto pelo numero, escolha, e variedade rarissima de originaes, e outros primorosos quadros assim de nacionaes como de estrangeiros, (...) serão sempre publicos pregoeiros dos louvores que se devem, assim como dos inclitos Avós de Vossa Excelência, que os souberão adquirir, assim que a Vossa Excelencia he também a patria credora por lhos conservar, e apreciar"[33].

A distinção dos méritos entre gerações é clara: aos avós (12.º conde do Redondo) "que os souberam adquirir" ao neto (2.º marquês de Borba) "por lhos conservar, e apreciar"[34]. Além do elogio de Taborda, o prestígio que a colecção Borba havia alcançado no início do século fica patente na distinção que merece dos *memorialistas* do início de Oitocentos. Na obra clássica de Cyrillo, soma 10 menções, seguida de longe pela colecção Penalva apenas com quatro referências, Cadaval (2), Valença, Angeja, Lavradio, Mayne, Seabra, Alegrete, Ericeira, Povolide (1)[35]. A amostra é, certamente, frágil, pelo que se conhece através de outras fontes da riqueza destes acervos, mas sublinha a notoriedade reconhecida no período à colecção/galeria Borba-Redondo.

A dimensão da recolha é também significativa, como fica evidente na consulta dos inventários, acentuando-se o crescimento nos últimos dois datados, respectivamente, de 1814 e 1833[36].

Recolhendo o conjunto de informações, carreada pelas fontes impressas e pelos referidos inventários, permite-nos a identificação na colecção de obras atribuídas aos seguintes artistas: Grão-Vasco (1475-1542), Diogo Pereira, Joaquim Manuel da Rocha (1727-1786), António Joaquim Padrão, Francisco Vieira (Lusitano) (1699-1783), António Leitão de Faria (Cavaleiro de Faria), Vieira Portuense (1765-1805), Pedro Alexandrino (1726-1810), José Pereira Soares La Rocha (?-1818)[37], Joaquim Carneiro da Silva (1727-1818) e Faustino

José Rodrigues (1760-1829). Haverá, ainda, a acrescentar a esta lista Domingos Sequeira, que adiante trataremos.

Acompanhemos as referências identificadas relativamente aos citados artistas seguindo a respectiva cronologia. A primeira nota individualizada da colecção refere-se a um retábulo dos Reis Magos, "mandado fazer e pintar"[38] pelo rei D. Dinis (1261-1325).

O quadro, como refere Taborda, "permanece hoje com grande estimação na galleria do Excelentissimo Senhor Marquez de Borba"[39]: Segundo a tradição, a rainha Santa Isabel seria retratada na Virgem Maria do painel, e a partir desta convicção a sua imagem copiada para a série ilustrada "Varões e Donas", dirigido graficamente pelo próprio José da Cunha Taborda[40]. Deste retábulo do qual pouco se conhece, e cuja cronologia levanta necessariamente dúvidas, oferecemos agora o rosto da Rainha Santa desenhado pelo tradutor das *Regras da Arte e da Pintura* e gravado por

Fig. 2 – Representação da Rainha Santa Isabel, in Figueiredo, Pedro José de - *Retratos, e Elogios dos Varões e Donas, que illustraram a Nação Portugueza (...).* Officina de Simão Thaddeo Ferreira, Lisboa, 1817.

Quinto[41], abrindo novas linhas de identificação sobre a obra (fig. 2).

Ao retábulo dos *Reis Magos,* supostamente do tempo de D. Diniz, segue-se o políptico dos mártires Veríssimo, Máxima e Júlia, atribuído a Grão Vasco, mas cuja autoria é omitida nos inventários, embora se refira um lote (n.º84) com a seguinte descrição: "seis painéis, pintura em tábua, dos Santos Mártires de Lisboa, moldura entalhada, dourada"[42]. Na entrada relativa a Grão Vasco, Taborda refere a existência: "Na galeria do Excelentíssimo Senhor Marquês de Borba os três [paíneis] do martyrio dos Santos Veríssimo, Máximo [sic.] e Júlia"[43]. Manifesta, porém, dúvidas sobre o excesso de atribuições a Grão Vasco, referindo a possibilidade de obras atribuídas ao mestre de Viseu serem, na realidade, dos seus discípulos[44].

Cyrillo sinaliza igualmente a presença do pintor na colecção: "também fazem menção de alguns painéis delle, [Grão Vasco] que se achão nas Colecções de Valença, Borba e Penalva"[45].

Sendo o único políptico de pintura portuguesa quinhentista conhecido referente aos Santos Mártires de Lisboa (fig's. 3, 4, 5 e 6), podemos com elevado grau de probabili-

Fig. 3 – *Anúncio do Martírio,* óleo sobre madeira, século XVI, Museu Carlos Machado, Ponta Delgada.

Fig. 4 – fig. 4 – *Desembarque em Lisboa*, óleo sobre madeira, século XVI, 77 x 84 cm, Museu Carlos Machado, Ponta Delgada.

Fig. 6 – *Arrastamento pelas ruas*, óleo sobre madeira, século XVI, Museu Carlos Machado, Ponta Delgada.

Fig. 5 – *Flagelação*, óleo sobre madeira, século XVI, Museu Carlos Machado, Ponta Delgada.

dade, localizar este conjunto no Museu Carlos Machado, em Ponta Delgada.

Este é composto por quatro painéis (*Anúncio do Martírio*, *Desembarque em Lisboa*, *Flagelação* e *Arrastamento pelas ruas*) e identificado como o que figurava na colecção do Marquês de Borba a partir da descrição por José da Cunha Taborda[46].

O políptico transitaria da colecção do conde do Ameal para a posse do industrial Vasco Bensaúde, em 1921, sendo posteriormente doado, pelos respectivos herdeiros, ao Museu Carlos Machado em meados do século XX. Embora atribuído a Grão Vasco por Cunha Taborda, terão sido já veiculados os nomes de Garcia Fernandes[47] e, mais recentemente, Cristóvão de Utreque[48], como autores possíveis destes painéis.

O próximo pintor a referir nesta sequência é Diogo Pereira, devidamente identificado por Cyrillo: "Não he raro achar obras suas; na Collecção de Borba estão duas das melhores representando Troya, e Sodoma, firmadas por elle (...)"[49], que encontram eco no inventário sem, porém, reconhecimento de autoria[50]. Note-se que, à semelhança do conjunto anterior, um quadro de Diogo Pereira também seria vendido no leilão da colecção do Conde de Ameal, neste caso com uma indicação no reverso de ter pertencido à galeria do Marquês de Borba[51], o

que consolida as informações anteriores. Sem que tenhamos notícia de algum leilão formal da colecção Borba, podemos admitir que o atento Ayres de Campos (1847-1920) possa ter adquirido outras obras do acervo de Santa Marta.

Fig. 7 – *Varanda construída para a Aclamação de D. Maria I,* Desenho de Joaquim Carneiro da Silva, Tinta da China/Desenho aguarelado a nanquim, Dim. 47 x 97,5 cm, nº de inventário 1965Des, Museu Nacional de Arte Antiga, DGPC, fotógrafa Luísa Oliveira, 2012.

Os artistas pombalinos

O que parece evidente é a concentração de obras e autores do período pombalino, o que nos ajuda a certificar o colecionador-chave, responsável pelo traçado da primeira fase de uma recolha orientada. Deste modo tudo converge, a expansão quantitativa, o elogio assumido de Taborda aos avós do segundo marquês de Borba e a densidade pombalina patentes nos registos descritivos da colecção.

Joaquim Manuel da Rocha surge como artista de referência. Em primeiro lugar, pelo intimismo das peças identificadas e o significado inevitável da respectiva integração numa colecção privada. Cyrillo registou: "[Joaquim Manuel da Rocha] também fez retratos: o seu, o de sua Mãe, o de Francisco Vieira Lusitano, como a cabeça de hum Monge, e a Senhora de Trevisani, todos pintados por elle, estão na Collecção de Borba"[52].

Em segundo lugar, pelo surpreendente número de desenhos do "Rocha" contabilizados por Cyrillo no inventário, usando aqui o patronímico pelo qual era mais universalmente conhecido no seu tempo[53]. Num total de 302 desenhos, organizados em "maços", deixam antever um interesse assinalável pela obra desenhada de Joaquim Manuel de Rocha.

A colecção gráfica do período pombalino consolida-se através dos 37 desenhos de Vieira Lusitano, os 24 do Cavaleiro de Faria e os 5 de Joaquim Carneiro da Silva, encontrando-se, identificado nesta última série, o relativo à *Varanda construída para a Aclamação de D. Maria* I, uma das poucas obras da colecção que é possível hoje localizar sem dificuldades de maior[54] (fig. 7). Cyrillo refere-se-lhe nestes termos: "Joaquim Carneiro da Silva fez muitos, e belos desenhos a lápis, á penna, á tinta da China, e a bistre, a Aclamação da Senhora D. Maria I de 5 palmos, está na Colecção de Borba"[55].

Este notável conjunto constitui o primeiro núcleo de referência da Coleccção Redondo, um segundo ajudar-nos-á a definir um sentido, uma cronologia, uma mensagem do coleccionador atento.

Incluímos nesse breve conjunto, para além do citado desenho de Carneiro da Silva, as duas esculturas/maquettes douradas de monumentos a D. José I - uma em madeira/outra em gesso – e o retrato gravado do Marquês de Pombal, certamente a estampa subscrita por Jacques Beauvarlet (1731-1797) a partir da conhecida pintura de Van Loo (1705-1765), ícone pombalino cuja posse assinala a proximidade ao regime. Embora disperso pelo palácio, este breve conjunto define um momento específico clarificador de uma época, testemunho de uma orientação ideológica que ilustra o posicionamento no xadrez político do seu tempo do 12.º conde do Redondo, Fernando de Sousa Coutinho Castelo Branco e Menezes, de proximidade ao pombalismo.

Estas quatro peças sinalizam uma fase fundamental na construção do espólio artístico da Casa Redondo. Parte integrante de um conjunto mais vasto, composto pelas obras da elite dos artistas do período, definidor de uma actividade contínua de aquisições de obras nas décadas de 60 e 70 de Setecentos, que consideramos determinante na detecção de uma atitude esclarecida de coleccionismo.

No acervo de pintura, mantendo-nos no período pombalino, além dos trabalhos citados de J. M. da Rocha, são mencionadas obras de António Joaquim Padrão[56], Pedro Alexandrino e de Francisco Vieira Lusitano. Deste último, tão consensual no seu tempo como intérprete cimeiro da arte da pintura, mesmo interpares, encontra-se identificado um *Santo António*[57] e uma *Sagrada Família*[58].

A posse de um raro conjunto de retratos de pintores, Vieira Lusitano[59], André Gonçalves[60], Joaquim Manuel da Rocha e Pedro Alexandrino, sendo os dois últimos auto-retratos[61], transporta-nos para um terceiro núcleo de referência.

Este conjunto expõe o reconhecimento do 12.º conde do Redondo pela condição alcançada pelos artistas do seu tempo focando, sobretudo, os seus contemporâneos, o que reforça a coerência da recolha. O interesse por esta reunião de retratos representa o acolhimento tácito do estatuto de nobreza da sua arte, reivindicado em gerações, processo evidentemente compreendido por D. Fernando, ao expô-los na sua galeria ao lado dos seus antepassados e outros notáveis. Identificam-se, ainda, mais dois retratos de artistas, o de Ticiano, que dada a metodologia seguida pelo inventariante deverá reportar-se a um retrato do pintor e não feito pelo artista italiano, e de um “Nicolao”[62].

Interesse pelo desenho e gravura, atenção ao estatuto do artista, com particular incidência nos pintores portugueses da sua geração e posse de obras-manifesta o testemunho de uma opção ideológica constroem uma via personalizada de colecionismo cujos indício citado se procura aprofundar.

A conjugação dos citados núcleos de referência permite-nos definir linhas estruturais do perfil do 12.º conde de Redondo não só como colecionador, mas igualmente como observador interessado nas grandes questões do seu tempo, motivando a necessidade do aprofundamento biográfico deste em grande parte desconhecido protagonista do terceiro quartel de Setecentos, de modo a estabelecer leituras mais completas sobre a sua atitude face à arte, afinal o objectivo do presente ensaio.

Geração Mariana

As informações sobre a colecção de pintura prolongam-se ainda com notícias de obras de pintores da geração seguinte de bolseiros marianos em Roma. De Vieira Portuense é identificado um São Sebastião, notícia que de que não encontramos eco na literatura relativa ao pintor. Sobre Domingos Sequeira, o inventário de 1814/15 não regista nenhuma obra, mas sabemos da sua existência em Santa Marta. É evidente que são pinturas que entraram na família depois de encerrado o capítulo coleccionista de D. Fernando, tendo presente a cronologia do período activo de Vieira e Sequeira ser posterior ao desaparecimento do 12.º conde de Redondo.

O documento da série que mais nos tem guiado refere-se ao levantamento efectuado pela morte do primeiro marquês de Borba, Tomé Xavier de Sousa Coutinho, (1753-1813), verificada no Rio de Janeiro. A colecção em análise era a que, à data, lhe pertencia. Nessa circunstância deve-lhe ser consignada a aquisição da citada obra de Vieira Portuense. Um segundo documento complementar refere o conjunto de obras que mantinha no seu espólio no Brasil. Note-se, a propósito, que D. Tomé havia acompanhado a instalação da família real no Rio de Janeiro, na sequência das invasões napoleónicas, deixando em Lisboa o seu primogénito, D. Fernando Maria de Sousa Coutinho (1776-1834), que na lógica da Casa havia passado a receber o título de conde de Redondo.

O sentido da colecção manifesta no período pombalino e mariano, com a recolha de *imagens de actualidade*[63] que atribuímos ao 12.º conde de Redondo, prolonga-se na geração seguinte, a julgar pelo espólio conservado pelo 13.º conde e 1.º marquês de Borba no Rio de Janeiro, e que motivou um segundo inventário de bens, complementar ao levantamento efectuado no palácio de Santa Marta[64].

Os heróis das Guerras Peninsulares encontram-se aqui devidamente representados, nomeadamente Wellington com 3 retratos. Na mesma série podemos, ainda, incluir, um retrato do Marquês de la Romana. Noutro

patamar de valor de avaliação, identificamos Beresford, o General Silveira, e dois retratos de D. Rodrigo Sousa Coutinho, conde de Linhares. Mas independentemente do seu valor económico, o importante é compreender este novo núcleo de obras no contexto do seu tempo. Obras evidentemente adquiridas já no Rio de Janeiro, certamente importadas, num mercado artístico carente de artistas de primeira linha, só animado depois da chegada da *missão francesa* em 1816. O núcleo reunido é o melhor comprovativo da continuidade de uma actuação esclarecida, demonstrando o primeiro Marquês, uma vontade activa em se rodear de testemunhos visuais em que a expressão artística se associava a um indiscutível manifesto ideológico, mantendo a linha de orientação já detectada na actividade colecionista do seu progenitor. A par dos novos heróis, que se celebravam com entusiasmo no outro lado do Atlântico, registamos igualmente a nostalgia da Lisboa ausente, representada numa vista do Terreiro do Paço[65], certamente a gravura de Frois Machado, e a estampa de Arroios que retrata os refugiados da guerra em Lisboa da autoria de Sequeira e Queiroz. Doze estampas de batalhas, que poderão ser as da série de Henry l'Évêque, comemorativas dos sucessos da aliança luso-britânica na Guerra Peninsular, numa breve colecção que se completa na habitual componente religiosa em pinturas, estampas e imaginária, onde não faltavam dois presépios. Mas o mais surpreendente é nos imprevistamente oferecido na correspondência do 1º Marques de Borba para Lisboa, ao pedir o cancelamento do envio para o Rio do "quadro de Alberto Duro e o Santo António de Vieira" considerando, "como as cousas estão já sem susto não os mande deixe-os lá ficar"[66], tendo certamente presente a evolução favorável do conflito peninsular.

O seu primogénito, D. Fernando, receberia em vida do pai o título de 14.º conde do Redondo e desempenharia um papel relevante na ausência da corte no Brasil, sendo nomeado Governador do Reino e Presidente do Real Erário. Depois da morte de D. Tomé, suceder-lhe-ia como 2.º marquês de Borba, e seria já nessa condição que receberia a dedicatória de José da Cunha Taborda, da edição das *Regras da arte da Pintura*. Cyrillo assinala igualmente a inclinação de D. Fernando às artes: "Se podessemos estender os limites desta pequena obra, faríamos menção de alguns Fidalgos, que como os Senhores Marquezes de Marialva, de Borba, e de Bellas, &c., se applicárão com proveito ao desenho, ou à pintura"[67].

O seu relacionamento próximo com artistas que reunia na galeria do palácio de Santa Marta encontra-se igualmente registado. Domingos Sequeira tem sido sempre, por tradição, apontado como muito próximo do outro ramo Sousa Coutinho (Linhares), com especial destaque a D. Rodrigo[68], importante ministro do período da regência do futuro D. João VI. Mas a sua intimidade com os Borba/Redondo encontra-se devidamente documentada, deixando um rasto material que é importante aqui recordar, desde logo pelas obras do pintor retratando a família, pelo menos uma ainda em posse dos actuais titulares[69]. As suas passagens por Santa Marta encontram-se comprovadas pelo punho do próprio artista em apontamentos gráficos que testemunham inegável proximidade. Dois desenhos que integravam o conhecido álbum Cifka, haviam sido criados no próprio palácio de Santa Marta. No catálogo reproduz-se a respectivo momento: "128/129- (2.408 (2.409) Dois desenhos a lápis, representando o primeiro deles Beatriz, Laura e Alexandra e o outro Dante Petraca e Ariosto. Em nota a lápis conta-se a história destas duas peças: Numas das ocasiões em que o artista visitava, como de costume, uma das mais ilustres famílias de Lisboa, foi convidado a fazer qualquer desenho. Sequeira não se fez rogado e pouco depois apresentou, separadamente, ao dono da casa, o ilustra Marquês de Borba, e a vários artistas presentes, estes dois desenhos. O material para o improviso não foi outro senão um cigarro fabricado com papel de escrever e que ele queimou numa vela de cera. Assim obteve uma espécie de carvão que lhe serviu para esta bela obra. A execução levou apenas alguns minutos" [70].

No que respeita a retratos de família conhecem-se dois a carvão e giz, datados de 1810, de D. Fernando, por essa altura ainda apenas 14.º conde de Redondo[71]. Deve existir, ainda, o do segundo marquês que deu origem à gravura

de Francisco Thomaz de Almeida, na qual se pode ler na subscrição: "D.A.de Siqueira A.R. pinxit"[72]. Noutra gravura, Gregório Francisco de Queiroz retrata a marquesa de Borba, D. Margarida Telles da Silva, já em idade avançada, subscrita da seguinte forma: "D.A. de Sequeira *do vivo del*. – G. F. de Queiroz *sculp* em 1817.[73]"

Passando aos óleos do pintor, encontra-se, ainda, em posse da família, uma pintura votiva em que figuram os condes do Redondo ajoelhados em oração. Um retrato colectivo da família Borba está actualmente numa colecção particular. No espólio dos Borba-Redondo existia, ainda, um raro exercício paisagístico, testemunho dos avanços pré-românticos de Sequeira[74].

Compreende-se a omissão sobre as obras de Sequeira no inventário de 1814/1815, visto desenhos e retratos citados pertencerem a D. Fernando, 14.º conde do Redondo, só mais tarde marquês de Borba, e logo estranhos ao inventário de bens do seu pai, D. Tomé. Mas não deixamos de salientar a lacuna nesse inventário relativamente aos outros retratos de família, certamente existentes. A iconografia Borba-Redondo é, nesta medida, maioritariamente desconhecida. Nos inventários referem-se, ainda, os retratos de D. Diogo de Sousa – Vice-Rei da Índia.

Compreende-se no contexto da baixa tecnicidade dos inventários de bens, no que concerne à identificação de autorias e/ou no rigor do estabelecimento dos temas das obras em avaliação, a escassa informação extraível dos documentos. A sua função era, note-se, eminentemente jurídica e de valorização económica desse património. As incoerências e disparidades, por exemplo, nos valores atribuídos a pinturas e gravuras, não permitem a fixação de interpretações consistentes relativamente a esta colecção. Estas reconhecidas falhas de informação condicionam a sua valia como fonte para a História da Arte. O caso presente não foge à regra. O responsável pelo inventário de 1814/15 oferece-nos em alguns aspectos uma notícia incompleta que inviabiliza uma reconstituição objectiva da colecção Borba-Redondo. No que diz respeito a autorias é muito limitada a informação. Sublinhe-se que no contexto deste anonimato generalizado se identificam 6 retratos de artistas, disparidade que reforça o assomo corporativo dos avaliadores.

Tendo presente a informação disponível é perceptível uma atitude de continuidade no coleccionismo, pelo menos visível nas três últimas gerações do Antigo Regime. Por outro lado, parece evidente que a colecção reunida, pese embora tenha alcançado inegável notoriedade no período correspondente entre D. José e D. João VI, não foi objecto da atenção da literatura artística, nem da mais especializada, dedicada ao coleccionismo que tem beneficiado de uma renovada atenção na última década, de que o presente colóquio é exemplo acabado.

As últimas três gerações aqui focadas transmitem uma clara continuidade no interesse pela arte e seus actores, e a sua divulgação poderá contribuir para descontinuar certas convicções colectivas sobre a aridez do coleccionismo artístico em Portugal, ou sobre o baixo consumo de obras de arte pelas elites nacionais. A questão que se coloca é se o exemplo desta família, de uma nobreza do período pombalino, pouco considerada nos exercícios sobre história do coleccionismo, constitui a regra ou, pelo contrário, constituirá um retrato mais aproximado de um padrão médio da actividade entre nós desconhecido, pela dispersão das fontes e fragmentação de patrimónios.

Evidentemente que desconhecemos a esmagadora maioria das obras e se registe a ausência de referências aos grandes mestres europeus nas listagens em estudo. A lacuna dos inventariantes na identificação das obras de autores estrangeiros faz, porém, sobressair o carácter "nacional" da recolha, bem avalizada pela presença dos maiores mestres de Pombal, a D. Maria I e a D. João VI[75].

BIBLIOGRAFIA

Araújo, Agostinho - *Experiência da Natureza e sensibilidade pré-romântica em Portugal: temas de pintura e seu consumo: 1780-1825*, tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 1992.

Assis, Francisco Rodrigues - *Diccionario thecnico e historico de pintura, esculptura, architectura e gravura*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1875.

Batoréo, Manuel. - *A iconografia dos Santos Mártires de Lisboa em quatro pinturas do século XVI. Linguagem e significados.* Cultura, Vol. 27, 2010.

Beaumont, Maria Alice - *Domingos António de Sequeira, Desenhos* (catálogo). Instituto de Alta Cultura, Lisboa, 1972/1975.

Bluteau, Raphael - *Vocabulario portuguez e latino...* Collegio das Artes da Companhia de Jesu, Coimbra, 1712-1728.

Caldas, José Vieira & Coutinho, Maria João - O nome e a fundação: terminologia e uso dos compartimentos a Casa Nobre Urbana da primeira metade do Século XVIII *in* Mendonça, Isabel, & Carita, Hélder & Malta, Marize - *A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro: anatomia dos interiores.* Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, Escola Federal do Rio de Janeiro, Lisboa, 2014.

Catálogo provisório da Galeria Nacional de Pintura existente na Academia Real das Bellas Artes de Lisboa. Academia Real de Bellas-artes de Lisboa, Lisboa, 1868.

Cordeiro de Sousa – *Índices das Memórias de Volkmar Machado*. Portugália Editora, Lisboa, s. d.

Dias, Pedro & Serrão, Vítor - *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Alfa, Vol. 5, 1986.

Faria, Miguel - *Political and Aesthetic ideas in the correspondence related to Domingos Sequeira and Vieira Portuense.* Roma, No Prelo, 2015.

Ferreira-Alves, Joaquim Jaime – *A casa Nobre no Porto nos séculos XVII e XVIII.* Separata da revista Poligrafia, nº 4, 1995.

Figueiredo, Pedro José de - *Retratos, e Elogios dos Varões e Donas, que illustraram a Nação Portugueza (...).* Officina de Simão Thaddeo Ferreira, Lisboa, 1817.

Delaforce, Angela – *Art and Patronage in Eighteenth-Century Portugal.* Cambridge University Press, 2002.

Desenhos do "Album Cifka" (Catálogo de exposição). MNAA, Lisboa, 1948.

Jesus, Júlio – *Joaquim Manuel da Rocha, Joaquim Leonardo da Rocha, pintores dos séc. XVIII-XIX: subsídios para as suas biografias e para o estudo das suas obras*. Tipografia Gonçalves, Lisboa, 1932.

Pereira, Fernando António Baptista - *Imagens e Histórias de Devoção. Espaço, Tempo e Narrativa na Pintura Portuguesa do Renascimento (1450-1550*). Lisboa, 2001.

Pereira, Ângelo – *Os filhos D'el-Rei D. João VI.* Lisboa, Empresa Nacional, 1946

San Payo, Manuel - *O desenho em viagem : album, caderno ou diário gráfico, o album de Domingos António Sequeira.* Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade Nova de Lisboa, 2009.

Senos, Nuno - *O Paço da Ribeira (1501-1581).* Editorial Notícias, 2002.

Serrão, Vitor - Le Monde de la Peiture Baroque Portugaise. Naturalism et Tenébres 1621-1684. in Carvalho, M. & Givaudan, A. *Rouge et Or. Trésors du Portugal Baroques*. Portugal, Gabinete de Relações Internacionais, 2001.

Silva, Andrée Mansuy-Diniz - *Portrait d'un Homme d'État : D. Rodrigo de Souza Coutinho, Comte de Linhares, 1755-1812.* Centre Culturel Calouste Gulbenkian, Paris, 2002.

Soares, Ernesto – *História da Gracura Artística em Portugal.* Livraria SamCarlos, Lisboa, 1971.

Taborda, José da Cunha – *Regras da Arte e da pintura: com breves reflexões críticas sobre os caracteres distinctivos de suas escolas, vidas, e quadros, de seus mais célebres professores: escritas na lingua italiana por Micael Angelo Prunetti dedicadas as excellentissimo senhor Marquez de Borba.* Impressão Régia, Lisboa, 1815.

Teixeira de Carvalho – *Domingos António Sequeira em Itália.* Imprensa da Universidade. Coimbra, 1922.

Vasari, Giorgio - *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri.* Einaudi, Torino, 1986.

Vente d'Objects d'Art. Collections Comte de Ameal, Catalogue Descriptif, Lisboa, Juillet 1921, n.º 1428.

Volkmar Machado, Cyrillo – *Collecção de memorias relativas ás vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiveram em Portugal, recolhidas e ordenadas.* Imprensa da Universidade de Coimbra, 1823.

BASE DOCUMENTAL

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (A.N.T.T.), Feitos Findos, Orfanológicos, letra C, maço 23, nº 1, "Inventário do Excelentíssimo Senhor Conde de Redondo Fernando de Sousa Coutinho Castel--Branco e Meneses (...)".

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (A.N.T.T.), Academia Nacional de Belas Artes, Documentação comprada a Ângelo Pereira, *Relação das pinturas do Ex.mo Sr. Marquez de Borba, 2-A-SEC.75*.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (A.N.T.T.), Mesa da Consciência e Ordens, Habilitação para a Ordem de Santiago, Letra J, mç 6, n. 77.

Biblioteca de Arte (BA), Reis Santos, 173A.

Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), Secção de Reservados, Cx. 04, nº 54-A.

* Aproveitamos a oportunidade para agradecer o apoio ao Professor Doutor Agostinho Araújo, ao Dr. João Francisco Fialho, ao Arquitecto João Vieira Caldas, à Drª. Lígia Martins, ao Professor Doutor Manuel Batoréo, à Drª. Maria Odete Martins, ao Professor Doutor Nuno Monteiro, ao Professor Doutor Paulo Fernandes, ao Dr. Paulo Tremoceiro e ao Professor Doutor Vítor Serrão.

1 Taborda, José da Cunha – *Regras da Arte e da pintura: com breves reflexões críticas sobre os caracteres distinctivos de suas escolas, vidas, e quadros, de seus mais célebres professores: escritas na lingua italiana por Micael Angelo Prunetti dedicadas as excellentissimo senhor Marquez de Borba,* Impressão Régia, Lisboa, 1815.

2 Volkmar Machado, Cyrillo – *Collecção de memorias relativas ás vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiveram em Portugal, recolhidas e ordenadas.* Imprensa da Universidade de Coimbra, 1823.

3 Cf. Taborda, José da Cunha - *Regras da Arte e da pintura (...).* Impressão Régia, Lisboa, 1815, p. 236.

4 Cf. Vasari, Giorgio - *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri.* Einaudi, Torino, 1986, p.777. A propósito de dois quadros feitos para o rei Francisco I refere Vasari "Cosi di quivi [Il Rosso Pittor fiorentino] partito arrivó in Francia a Parigi (...) fece al re due quadri d'un Bacco e d'una Vênere, che sono posti in Fontanableo, nella galleria del re (...)".

5 Agradecemos à Daniella Vigianni o seu contributo nesta análise da evolução semântica do termo em Itália.

6 Bluteau, Raphael - *Vocabulario portuguez e latino, (...).* Collegio das Artes da Companhia de Jesu, Coimbra, 1712-1728, p. 649.

7 Assis, Francisco Rodrigues - *Diccionario thecnico e historico de pintura, esculptura, architectura e gravura*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1875, p. 197.

8 Veja-se, a propósito, o *Catálogo provisório da Galeria Nacional de Pintura existente na Academia Real das Bellas Artes de Lisboa*, Lisboa, 1868, pp. 5 e seguintes. A Galeria Nacional seria constituída inicialmente a partir de uma selecção de obras oriundas dos conventos extintos.

9 Carta de Roma de José Pereira de Santiago para João António Pinto da Silva, 3 de Setembro de 1788, in Teixeira de Carvalho – *Domingos António Sequeira em Itália.* Imprensa da Universidade. Coimbra, 1922, pp. 10-11. João António Pinto da Silva (?-1823) foi o segundo e último director dos teatros régios portugueses, tendo ocupado outros cargos relevantes no seu percurso profissional: Almoxarifado do Reino do Algarve, secretário do Governo do Maranhão, secretário dos Negócios da Marinha. Em 1768 tornou--se Moço da Câmara do Guarda-Roupa de D. José e torna-se Guarda-Jóias a partir de 1776. Obtém foro de fidalgo da Casa Real e é-lhe concedido o hábito da Ordem de Cristo, sendo dispensado da apresentação de documentação para o efeito. Quanto a José Pereira Santiago, há pouca informação sobre ele, sabendo-se apenas que era o encarregado de negócios de Portugal em Roma no final da década de 80 do século XVIII, tendo recebido da Rainha D. Maria I a habilitação para a Ordem de Santiago a 23 de Abril de 1787 e sido, para isso, dispensado de provenças (ANTT, Mesa da Consciência e Ordens, Habilitação para a Ordem de Santiago, Letra J, mç 6, n. 77).

10 Carta de Roma de Domingos Sequeira para João António Pinto da Silva de 17 de Março de 1789, in Teixeira de Carvalho – *Domingos António Sequeira em Itália.* Imprensa da Universidade. Coimbra, 1922, p. 16.

11 Taborda, José da Cunha – *Regras da Arte e da pintura: com breves reflexões críticas sobre os caracteres distinctivos de suas escolas, vidas, e quadros, de seus mais célebres professores: escritas na lingua italiana*

por Micael Angelo Prunetti dedicadas as excellentissimo senhor Marquez de Borba,

Impressão Régia, Lisboa, 1815.

12 *Idem*, p. 149: "Dous quadros em táboa (...) que se conservão no gabinete do Excelentíssimo Marquês de Penalva".

13 Volkmar, Cyrillo Machado – *Collecção de memorias relativas ás vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiveram em Portugal, recolhidas e ordenadas.* Imprensa da Universidade de Coimbra, 1823.

14 *Idem*, p. 114.

15 *Ibidem*, respectivamente pp. 98, 137, 140 e 296.

16 *Ibidem*, pp. 168-169 e 189.

17 Faria, Miguel - *Political and Aesthetic ideas in the correspondence related to Domingos Sequeira and Vieira Portuense.* Roma, No Prelo, 2015.

18 Arquivo Nacional da Torre do Tombo (A.N.T.T.), Feitos Findos, Orfanológicos, letra C, maço 23, nº 1, "Inventário do Excelentíssimo Senhor Conde de Redondo Fernando de Sousa Coutinho Castel-Branco e Meneses (...)"; Arquivo Nacional da Torre do Tombo (A.N.T.T.), Academia Nacional de Belas Artes, Documentação comprada a Ângelo Pereira, *Relação das pinturas do Ex.mo Sr. Marquez de Borba, 2-A-SEC.75.*

19 Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), Secção de Reservados, Cx. 04, nº 54-A.

20 Arquivo Nacional da Torre do Tombo (A.N.T.T.), Feitos Findos, orfanológicos, letra C, maço 23, nº 1, "Inventário do Excelentíssimo Senhor Conde de Redondo Fernando de Sousa Coutinho Castel-Branco e Meneses (...)", f. 183.

21 *Idem*, f. 183 – 183v.

22 Ferreira-Alves, Joaquim Jaime – *A casa Nobre no Porto nos séculos XVII e XVIII.* Separata da revista Poligrafia, nº 4, 1995, p. 29. Existe ainda mais um piso com pé direito mais baixo em relação aos restantes que dá serventia aos criados.

23 *Ibidem*, f. 190-199.

24 Cf. Caldas, José Vieira & Coutinho, Maria João 2014: 137. Com o auxílio de uma planta da primeira metade do século XVIII, que é apontada como sendo do Palácio do "Cunhal das Bolas" no Bairro Alto.

25 Arquivo Nacional da Torre do Tombo (A.N.T.T.), Feitos Findos, Orfanológicos, letra C, maço 23, nº 1, "Inventário do Excelentíssimo Senhor Conde de Redondo Fernando de Sousa Coutinho Castel-Branco e Meneses (...)", f. 183.

26 Arquivo Nacional da Torre do Tombo (A.N.T.T.), Arquivo Nacional de Belas Artes, Documentação comprada a Ângelo Pereira, *Relação das pinturas do Ex.mo Sr. Marquez de Borba, 2-A-SEC.75.*

27 Caldas, José Vieira & Coutinho, Maria João 2014: 144.

28 Estas são as primeiras notas de um trabalho em curso que está a ser desenvolvido em conjunto com o Arquitecto Vieira Caldas.

29 Pela descrição efectuada pressupõe-se que a autora pôde observar a obra situando-a numa colecção particular que, porém, não identifica. Cf. Delaforce, Angela 2002, p. 337.

30 Araújo, Agostinho - *Experiência da Natureza e Sensibilidade Pré-romântica em Portugal - Temas de Pintura e seu consumo (1780-1825*), Porto, exemplar policopiado da tese apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do porto, 1991, Volume I, pp. 380-381.

31 Inventário de 1708 (realizado pela viúva Dona Luísa de Portugal, pela morte do marido, o 10º Conde de Redondo, D. Fernando de Sousa Coutinho), apenas há referência a 6 painéis, com destaque de uma pintura "vinda de Roma"; no inventário de 1732 não há qualquer referência e no de 1780 (feito aquando a morte da 12ª Condessa, D. Maria Antónia a pedido do marido, o 12º Conde D. Fernando de Sousa Coutinho), estão assinalados 17 painéis.

32 Arquivo Nacional da Torre do Tombo (A.N.T.T.), Adília Mendes, mç. 3, nº14.

33 Cf. Taborda, José da Cunha - *Regras da Arte da Pintura (...).* Lisboa, Impressão Régia, 1815.

34 Quer-nos parecer que a utilização do vocábulo "Avós" poderá ter sido feita no sentido concreto e não lato, como referência a "antepassados".

35 Recorremos ao sempre útil trabalho de Cordeiro de Sousa – *Índices das Memórias de Volkmar Machado*. Portugália Editora, Lisboa, s. d., informações confirmadas por pesquisa digital.

36 As notícias sobre colecionismo nos seis inventários conhecidos dos Borba-Redondo, só se tornam, de facto, relevantes nos dois últimos da série, sobretudo, no datado de 1814, subscrito pelos credíveis Cyrillo Volkmar Machado (pintura, gravura e desenho) e Joaquim José de Barros (escultura).

37 Volkmar Machado, Cyrillo – *Collecção de memorias relativas ás vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiveram em Portugal, recolhidas e ordenadas.* Imprensa da Universidade de Coimbra, 1823, p. 47.

38 José da Cunha Taborda - *Regras da Arte da Pintura (...).* Lisboa, Impressão Régia, 1815, p. 143.

39 *Idem, Ibidem.*

40 Cf. Figueiredo, Pedro José de - *Retratos, e Elogios dos Varões e Donas, que illustraram a Nação Portugueza (...).* Officina de Simão Thaddeo Ferreira, Lisboa, 1817; Cunha, Simão – *Retratos e Elogios dos Varões e Donas que ilustraram a nação portugueza em virtudes, letras, armas e artes.* Lisboa, Typographia Adolpho de Mendonça, 1909, p. 57.

41 António José Quinto foi mestre gravador activo nos finais do século XVIII início do XIX, tendo nascido no último quartel do século XVIII e falecido após 1830. Cf. Soares, E. 1971, p. 506.

42 Arquivo Nacional da Torre do Tombo (A.N.T.T.), Arquivo Nacional de Belas Artes, Documentação comprada a Ângelo Pereira, *Relação das pinturas do Ex.mo Sr. Marquez de Borba, 2-A-SEC.75*, f. 194 v.

43 Taborda, José da Cunha - *Regras da Arte da Pintura (...).* Lisboa, Impressão Régia, 1815, p. 146.

44 *Idem, ibidem*: "He mui provavel deixasse muitos Discipulos, e isto nos faz crer sejão deles muitos quadros, que se lhe atribuem, e se não conformão com o grande engenho deste Pintor por algumas incorrecções que se notão em alguns deles".

45 Volkmar Machado, Cyrillo – *Collecção de memorias relativas ás vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiveram em Portugal, recolhidas e ordenadas.* Imprensa da Universidade de Coimbra, 1823, p. 53.

46 Batoréo, Manuel - *A iconografia dos Santos Mártires de Lisboa em quatro pinturas do século XVI. Linguagem e significados.* Cultura, Vol. 27, 2010, pp. 187-199.

47 Cf. Dias, Pedro & Serrão, Vítor - *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Alfa, Vol. 5, 1986, p. 123.

48 Pereira, Fernando António Baptista - *Imagens e Histórias de Devoção. Espaço, Tempo e Narrativa na Pintura Portuguesa do Renascimento (1450-1550*). Lisboa, 2001, II vol., p. 107.

49 Volkmar Machado, Cyrillo – *Collecção de memorias relativas ás vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiveram em Portugal, recolhidas e ordenadas.* Imprensa da Universidade de Coimbra, 1823, p. 75; Arquivo Nacional da Torre do Tombo (A.N.T.T.), Arquivo Nacional de Belas Artes, Documentação comprada a Ângelo Pereira, *Relação das pinturas do Ex.mo Sr. Marquez de Borba, 2-A-SEC.75*, f.194v.

50 Vejam-se os números 85, "Painel e Incêndio de Sodoma", 95: "Painel de Incêndio de Troia; 116, idem. Encontram-se localizadas várias obras do autor com esta temática, mas a hipótese de serem oriundas da colecção Borba não foi ainda ponderada. É possível que o presente contributo possa levar a uma reavaliação das atribuições, inclinadas, sobretudo, para a colecção Penalva. Os números 120 e 197 repetem a temática troiana mas a sua desvalorização (5.600/3.200), afastam-no da relevância dos três primeiros. Recorde-se que foi o próprio Cyrillo a fazer a avaliação das pinturas para o inventario em análise. Sobre o autor veja-se a obra de Vitor Serrão intitulada Le Monde de la Peiture Baroque Portugaise. Naturalism et Tenébres 1621-1684. in Carvalho, M. & Givaudan, A. *Rouge et Or. Trésors du Portugal Baroques*, Portugal, Gabinete de Relações Internacionais, 2001, p. 69-75.

51 [Apud Agostinho Araújo, op. cit. vol. I, p.308] ; *Vente d'Objects d'Art. Collections Comte de Ameal, Catalogue Descriptif*, Lisboa, Juillet 1921, p. 98, n.º 1428. O catálogo apenas refere quadro a óleo sem referir dimensões e com o seguinte comentário: "«Incendie». *Diogo Pereira* – Au revers l'indication d'avoir appartenu à la galérie du Marquis de Borba. École Portugaise".

52Volkmar Machado, Cyrillo – *Collecção de memorias relativas ás vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiveram em Portugal, recolhidas e ordenadas.* Imprensa da Universidade de Coimbra, 1823, p. 118. Taborda dá menos relevo a Rocha, retendo a qualidade da referida cabeça de monge no

manuscrito da colecção Reis Santos: "mais outro quadro de Jq.m M.l da Rocha representando a cabeça de hum monge q. tem um colorido cheio de verdade, e merece toda a estimação". Cf. Transcrição do documento da Biblioteca de Arte (BA), Reis Santos, 173A, p. 19.

53 Volkmar Machado, Cyrillo – *Collecção de memorias relativas ás vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiveram em Portugal, recolhidas e ordenadas.* Imprensa da Universidade de Coimbra, 1823, pp. 240, 248; Jesus, Júlio – *Joaquim Manuel da Rocha, Joaquim Leonardo da Rocha, pintores dos séc. XVIII-XIX: subsídios para as suas biografias e para o estudo das suas obras*. Tipografia Gonçalves, Lisboa, 1932, pp. 46-47, 49, 61-62; San Payo, Manuel - *O desenho em viagem: álbum, caderno ou diário gráfico, o album de Domingos António Sequeira.* Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade Nova de Lisboa, 2009, pp. 176-178.

54 MNAA, n.º de inventário: 1965Des.

55 Volkmar Machado, Cyrillo – *Collecção de memorias relativas ás vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiveram em Portugal, recolhidas e ordenadas.* Imprensa da Universidade de Coimbra, 1823, p. 285.

56 Cf. Soares, Ernesto – *História da Gracura Artística em Portugal.* Livraria SamCarlos, Lisboa, 1971, p. 393-400.

57 Arquivo Nacional de Belas Artes, Documentação comprada a Ângelo Pereira, *Relação das pinturas do Ex.mo Sr. Marquez de Borba, 2-A-SEC.75*, f. 203.

58 Arquivo Nacional de Belas Artes, Documentação comprada a Ângelo Pereira, *Relação das pinturas do Ex.mo Sr. Marquez de Borba, 2-A-SEC.75*, f. 199v.

59 Delaforce, Angela – *Art and Patronage in Eighteenth-Century Portugal.* Cambridge University Press, 2002, p. 337. Dos retratos citados Angela Delaforce descreve o de Vieira Lusitano, da autoria de Rocha, "wearing the insígnia of the Order of Santiago for which he was nominated a *cavaleiro* in 1744", situando-o numa colecção particular que, porém, não identifica.

60 Volkmar Machado, Cyrillo – *Collecção de memorias relativas ás vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiveram em Portugal, recolhidas e ordenadas.* Imprensa da Universidade de Coimbra, 1823, p. 90; Arquivo Nacional da Torre do Tombo (A.N.T.T.), Arquivo Nacional de Belas Artes, Documentação comprada a Ângelo Pereira, *Relação das pinturas do Ex.mo Sr. Marquez de Borba, 2-A-SEC.75*, f. 198 v.

61 *Idem,* pp. 118, 123; Taborda, José da Cunha - *Regras da Arte da Pintura (...).* Lisboa, Impressão Régia, 1815, pp. 237, 241.

62 Arquivo Nacional de Belas Artes, Documentação comprada a Ângelo Pereira, *Relação das pinturas do Ex.mo Sr. Marquez de Borba, 2-A-SEC.75*, f. 206. Na cronologia da colecção sugerimos Nicolau Delerive, pintor de origem francesa activo em Portugal, já no período posterior. A confirmar-se esta possibilidade esta será já uma aquisição da segunda geração em análise. (13º Conde de Redondo). O geralmente bem informado Cyrillo, apenas trata dois pintores com este nome próprio, além de Delerive, o segundo trata-se de Servandoni (1695-1766), com passagem mais abreviada por Lisboa. Cf. Cyrillo, pp. 186, 224.

63 É bem patente nesta colecção a preocupação de adquirir obra relativas a temas e a personalidades contemporâneas.

64 Arquivo Nacional da Torre do Tombo (A.N.T.T.), Feitos Findos, Orfanológicos, letra M, maço 190, nº 8, "Inventário que se fez dos bens que ficaram por falecimento do Excelentíssimo Marquês de Borba, Tomé José de Sousa Coutinho Castelo Branco e Menezes, de que é inventariante e cabeça de casa seu filho primogénito o Excelentíssimo Marquês do mesmo título Fernando Maria de Sousa Coutinho Castelo Branco e Menezes", ff. 172-177v. Arquivo Nacional da Torre do Tombo (A.N.T.T.), Arquivo Nacional de Belas Artes, Documentação comprada a Ângelo Pereira, *Relação das pinturas do Ex.mo Sr. Marquez de Borba, 2-A-SEC.75*. Após a análise dos dois inventários detectamos algumas diferenças, tais como a diferença da sequência espacial no levantamento das obras de arte, no inventário do Fundo Orfanológica a sequência é: Primeira Sala do Docel, 2ª Caza, Caza do

Cartório, Oratório, Tribuna e no outro, da Academia das Belas Artes é: 1ª Sala do Docel, 2ª Caza, Caza do Cartório, 2ª Caza do Docel próxima do Jardim, Tribuna. No inventário de 1814, do Fundo Orfanológico, não consta a 2ª Sala do Docel, continuam com as mesmas obras em ambos os inventários considerando apenas um espaço e não dois. Na Tribuna falta a obra "Paineis tres retratos de trez Religiosas Carmelitas, molduras lizas, de pau, douradas em mil seiscentos reis.", que conta no inventário da Academia das Belas Artes.

65 Arquivo Nacional da Torre do Tombo (A.N.T.T.), Feitos Findos, Orfanológicos, letra M, maço 190, nº 8, "Inventário que se fez dos bens que ficaram por falecimento do Excelentíssimo Marquês de Borba, Tomé José de Sousa Coutinho Castelo Branco e Menezes, de que é inventariante e cabeça de casa seu filho primogénito o Excelentíssimo Marquês do mesmo título Fernando Maria de Sousa Coutinho Castelo Branco e Menezes", f. 172v.

66 Pereira, Ângelo – *Os filhos D'el-Rei D. João VI*. Lisboa, Empresa Nacional, 1946, p. 10.

67 Volkmar Machado, Cyrillo – *Collecção de memorias relativas ás vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiveram em Portugal, recolhidas e ordenadas*. Imprensa da Universidade de Coimbra, 1823, p. 43.

68 Cf. Silva, Andrée Mansuy-Diniz - *Portrait d'un Homme d'État : D. Rodrigo de Souza Coutinho, Comte de Linhares, 1755-1812*. Centre Culturel Calouste Gulbenkian, Paris, 2002.

69 A ausência de referências aos retratos de Domingos Sequeira, e outras obras da sua autoria existentes na colecção, podem igualmente constituir uma outra faceta resultante das inimizades que o autor acumulou. Em Cyrillo é óbvia a inclinação por Vieira Portuense na colecção de memórias se compararmos as notícias que dedica aos dois rivais enquanto Taborda ao optar por historiar apenas os pintores já falecidos afasta liminarmente qualquer referência a Sequeira.

70 *Desenhos do "Album Cifka"* (Catálogo de exposição). MNAA, Lisboa, 1948, nºs 56/57, p. 44.

71 *Ibidem,* Confusão com o Marquês de Borba.

72 Soares, Ernesto, 1971, p. 61.

73 Soares, Ernesto, 1971, p. 464.

74 Araújo, Agostinho, op. cit. p. 11.

75 Pelas nossas contas 312 painéis, integrando alguns múltiplas miniaturas.

Caravaggio e Caravagescos em Portugal: coleccionismo artístico e património em movimento

VITOR SERRÃO

Professor Catedrático, ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Univeridade de Lisboa, Lisboa, Portugal, vit.ser@letras.ulisboa.pt

RESUMO:

Se o coleccionismo português da Idade Moderna dedicou sempre muita atenção à pintura italiana, com destaque para Rafael, os Carracci ou Salvatore Rosa, de quem existiam peças alegadamente atribuídas em palácios e casas aristocráticas, já a pintura de Caravaggio mereceu menor interesse, devido por certo ao carácter revolucionário do seu estilo, pouco adequado ao 'decoro' exigido pelos mercados da Contra-Reforma, tão conservadores quanto retardatários de gosto. Mesmo assim, existiram pinturas com atribuição a Caravaggio em colecções nacionais: dá-se a conhecer, entre outras, a do Arcebispo Primaz de Braga D. Gaspar de Bragança, que possuía na sua rica pinacoteca de cem quadros duas peças alegadamente do grande mestre lombardo. Dão-se a conhecer, ainda, cópias seiscentistas segundo Caravaggio na igreja de São Luís dos Franceses em Lisboa, na Misericórdia de Torres Novas, e no Museu de Évora (neste caso, um 'São Jerónimo' similar ao famoso quadro da Galleria Bolrghèse). Uma última reflexão sobre a ausência quase total de influência caravageasca na nossa pintura proto-barroca, onde o tenebrismo de origem peninsular impera, ainda que em certas peças de Marcos da Cruz, de Avelar Rebelo e de Josefa de Óbidos possam notar-se certas ressonâncias do fortíssimo claro-escuro e do cru naturalismo de Caravaggio.

PALAVRAS-CHAVE:

Caravaggio; Pintura; coleccionismo; caravagismo; claro-escuro.

A Eduardo Pires de Oliveira,
amigo de sempre

COLECCÕES E DINÂMICAS DE GOSTO

As problemáticas ligadas às Ciências do Património e aos Mercados de Arte começam a ser um campo privilegiado de estudos no domínio da História da Arte portuguesa e têm aberto novos interesses de investigação. A circunstância de estar a decorrer o Ano Europeu do Património Cultural serviu de base e pretexto para a realização de um Congresso visionado justamente para essas temáticas de grande actualidade, encaradas como plataforma de análise das situações e dos contextos artísticos e, também, como oportunidade ímpar para alargar a peritagem das obras de arte em moldes pluridisciplinares e para reconstituir os seus percursos e dinâmicas de fascínio.[1]

O tema proposto para a presente comunicação, a influência da obra de um pintor com a dimensão de Michelangelo Caravaggio na arte portuguesa da Idade Moderna, e a presumida passagem de obras suas por colecções nacionais (como a do Arcebispo Primaz de Braga D. Gaspar de Bragança, que agora se revela), assim como versões de originais seus através de boas réplicas e cópias antigas (no Museu de Évora, na Misericórdia de Torres Novas, e na igreja de São Luís dos Franceses em Lisboa), permite justamente analisar um problema específico de arte. E responder a questões: de que modo foram ou não acolhidas em Portugal as inovações de um artista tão sedutor quanto revolucionário? Como é que as obras de um pintor com estas características rupturais, desde o pendor anti-maneirista à abertura ao *realismo*, em oposição à *beleza ideal* das convenções académicas e a favor de uma absoluta presença *viva* do quotidiano através de uma nova relação entre figuras e espaço, foi ou não apreciado pelos nossos mercados de arte [2] ? Estes são assuntos que não podem deixar de interessar à História da Arte portuguesa, que em geral rejeita liminarmente ter existido uma influência caravagesca e repete que, do mestre lombardo, se existiram, não remanesceu qualquer testemunho significativo.

Foi mesmo assim? Na obra de Caravaggio, a iluminação traduz exactamente os não-limites de um *naturalismo lumínico* absolutamente assombroso, que com rigor as formas, enquanto os violentos contrastes de luz-sombra desenham valores plásticos. As suas telas acentuam efeitos de vibração da luz, de eterno congelamento de gestos e poses, de surda exaltação de uma grandiosa carga espiritual na representação, seja pintura sacra ou profana, retrato ou naturezas-mortas. Que parte da entoação deste prodígio de *saber sentir através da Pintura* passou para o gosto português, para os mecenas, artistas e colecionadores portugueses? Eis um assunto que merece investigação e se integra bem neste campo de estudos sobre a circulação, a transformação e o diálogo de e com as obras de arte[3].

O facto de o Património artístico nos oferecer sempre a capacidade de convocar memórias e instigar relações vem destacar aspectos que lhe são indissociáveis: põe a nu a circunstância de os bens artísticos reunirem um poder comunicacional imenso mas, também, uma surpreendente fragilidade matérica; destaca as dinâmicas de circulação e as dialécticas transformadoras dos gostos; impõe a *fortuna crítica* como estruturação insubstituível de análise; sublinha a força dos diálogos perenes, a mobilidade das peças, as circunstâncias em que se manifesta tanto o seu fascínio como a sua desvalorização; entre outros aspectos que iluminam o mercado das artes e constituem temas de crescente vitalidade.

O estudo dos velhos catálogos de exposições, de venda de colecções e de leilões, o recurso à fotografia, a abordagem cripto-artística no desvendar de obras deslocadas ou desaparecidas, a investigação nos periódicos, entre outras fontes documentais e também orais, assumem-se como instrumentos de manifesto interesse para reconstituir e revisitar as obras de arte. Pelo seu estudo integrado se percebe melhor como funciona, em cada contexto

social, em cada tempo da História, a circulação de valorização das obras de arte. Enfatiza-se por isso, tal como destacou Patrícia Falguières[4], o seu estatuto de peças que viajam e cuja cotação se altera, com apreciações críticas que navegam ao sabor de critérios de gosto de época e de classe possidente, tal como as próprias colecções que se formam e se desfazem por circunstâncias políticas ou de partilhas familiares - o que conduz à plausível reconstituição dos espaços esquecidos, às etapas de construção e de declínio e dispersão de um acervo. Ora é com tais instrumentos que a História da Arte melhor pode contribuir para estabelecer novos saberes e empreender diálogos mais fecundos com as obras de arte, que é, em última instância, o nosso verdadeiro objectivo como disciplina[5].

O carácter de mobilidade temporal ou espacial do Património móvel, seja a peça individual ou de colecção, associa-se assim, muitas vezes, a transformações de gosto, a novos critérios de aferição e de valorização económica, a modas no seio dos *experts* de época e do peso da teorização académica, ao papel das réplicas, cópias e *fakes* que correm no mercado, bem como a intervenções de conservação e restauro, os actos de descaracterização ou descontextualização suscitados por acontecimentos políticos ou religiosos, etc.

Por tudo isto, estudar a circulação de obras de arte e o seu consumo, reconstituir as antigas colecções, perceber a organização dos acervos de um museus, analisar os critérios de descrição, inventariação, avaliação e peritagem das peças, seguir as transformações físicas que estas sofreram e, enfim, o modo como o sentido temático original pôde ser adulterado pela desmemória, tudo isto são campos prementes de uma agenda de trabalho em que as fontes primárias, a análise formal, o estudo arquivístico, o arbítrio laboratorial e o enfoque da iconologia têm de andar sempre de mãos dadas, para que as dinâmicas do património façam sentido.

A isso se chama História crítica da Arte. E é à sua luz que o Património Histórico-Artístico readquire os seus contornos de autenticidade e a sua base identitária.

Fig. 1. Autor Desconhecido, São Jerónimo, cópia de quadro de Caravaggio. Évora, Museu D. Frei Manuel do Cenáculo.

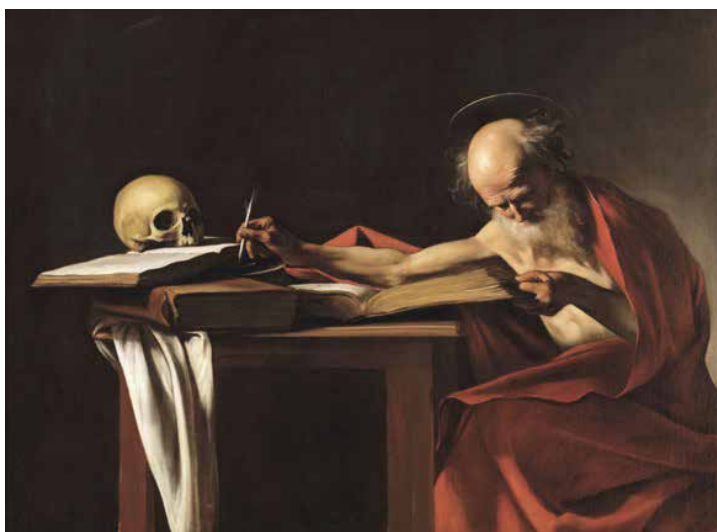



Fig. 2. Michelangelo Caravaggio, *São Jerónimo*, c. 1605, Roma, Galleria Borghèse.

Caravaggio e a expressão internacional do *caravagismo*

Michelangelo Merisi da Caravaggio (Milão, 1571-Porto Ercole, Roma, 1610) foi um dos artistas mais revolucionários da história da Pintura de todos os tempos. Anti-académico e anti-maneirista, espírito livre, avassalador de ideias, anti-convencional no tipo de produção, e sempre defensor de uma pintura *com verdade*, bem pode considerar-se o primeiro pintor a quem devemos chamar *naturalista*, tocado por aspectos impressionantes de realismo (como nas escolhas de modelos marginalizados que retira do seu quotidiano de observador boémio e integra com sentido de capricho e de provocação nas suas composições sacras), assim se colocando, mesmo, à margem do Barroco convencional, estilo de que, por ironia, foi um dos fundadores e impulsionadores.

Era um homem inconformado, rebelde, de profunda fé, e é à luz desse esforço de renovação espiritual no sentido de um cristianismo primevo que a sua arte tem de ser entendida: ele foi, assim, o maior artista da Contra-Reforma romana[6]! O seu extraordinário pendor para a invenção, assente numa perspectivação da luz absolutamente revolucionária e num olhar dirigido para a realidade nua e crua e para a natureza envolvente, testemunha uma visão do mundo marcada pela espiritualidade dos oratorianos de São Filipe Néri e o pensamento do pauperismo franciscano, as correntes mais progressistas no contexto da cultura e no debate religioso do seu tempo e com óbvios efeitos no campo das artes[7]. Como assinalou Carlos Vidal, as «invenções luministas de Caravaggio não simbolizam, nem apenas modelam: a luz de Caravaggio não é "instrumental", é pictórica»[8]. Trata-se do seu máximo comprovativo de devoção, uma fé que só na pintura encontra as palavras que melhor explicam o sentir metafísico.

Num tempo de Contra-Reforma triunfante, em que a arte das imagens era sobretudo pedagogia, eficácia e *decorum* tridentino, a intromissão de um pintor como Caravaggio no panorama global da pintura romana só podia mesmo ser confrontada com a hostilidade de um meio que se deixou chocar pela surpresa e pelo preconceito. Adivinha-se que as entusiásticas preferências manifestadas pelo banqueiro Vincenzo Giustiniano e pelo Cardeal Francesco Maria Del Monte, primeiros mecenas do Caravaggio em Roma, deviam gerar críticas invejosas no meio dos artistas de São Lucas, inaptos a seguir-lhe a inovação e o engenho! E, todavia, a jovem geração de artistas, poetas, escritores, adularam-no sem reserva, desde bem cedo rendidos à infinita *bravura* desse pincel «ao natural»...

Por exemplo, um amigo do artista, o poeta Marzio Milesi, deixou-nos um rasgadíssimo louvor a Caravaggio, «*l'altissimo pittore*», comparado a uma espécie de Miguel Ângelo revivido, elogiando o seu pronunciado *naturalismo*, ao invés da *maniera* afectada de artifício que dominava em Roma e nas academias europeias[9]: Cite-se este poema de Milesi, absolutamente rendido à prodigiosa força pictural de Merisi! «*Ammirate l'altissimo Pittore, ch'a quanti pria ne furo passa avanti; a celebrarlo vengha almo scrittore, degno ben di gran pregi, e sommi vanti.Stupisce il mondo, e viene a fargli honore Con l'ingegni sublimi tutti quanti. Felice secol nostro, in cui si vede Quel che d'antica età si scrive, e cred*e (poema de Marzio Milesi sobre Caravaggio) *Io non mi meraviglio che il Caravaggio abbia tanti lodatori e protettori perchè la stravaganza del suo carattere e del suo dipingere sono più che bastanti a partorire questi effetti; ed i nostri signori [...] giudicano bello tutto ciò che ha un'aria di novità ed è fatto per sorprendere» 10.*

Outro poeta activo na Roma de início do século XVII, o bresciano Giulio Cesare Gigli, autor do poemeto *La Pittura triomphante*, chama a Caravaggio «*il gran protopittore, meraviglia dell'arte, stupor della natura, seben versaggio poi di rea fortuna*»[11], e muitos são os autores coevos do pintor, dentro e forade Itálçia, que lhe elogiam a inovação e a superioridade criadora,que o alcandoram rapidamente a um patamar de fama internacional. Ele mesmo definia o patamar daarte da Pintura, chamando *valenthuomin*i àqueles poucos que, como ele próprio, assumiam o contacto directo com a realidade tal como esta se mostrava, nua e crua: ou seja, era preciso *dipingere bene le cose naturali*[12] ! Nestes anos de *circa*1600, época do grandioso Jubileu católico, em que a propaganda pela imagem se discutia em termos de maior eficácia, a literatura e o tratadismo difundiram imenso o nome do jovem Caravaggio[13].

Essa fama do jovem lombardo, rapidamente adquirida nos primeiros anos em Roma, fruto do patronato do Cardeal Del Monte, permitiu ao artista resolver em moldes sensacionais, em 1599, o difícil encargo das telas da Cappella Contarelli na igreja de São Luís dos Franceses. Aí pinta a célebre *Vocação de São Mateus* e o *Martírio de São Mateus*, quadros imediatamente aclamadas pelo seu ousado realismo mas alvo, também, de acesa discussão entre os prosélitos do academismo tardo-maneirista (como sucedeu com Federico Zuccaro, o Cavaleiro d'Arpino e outros), incapazes todavia de travar uma aclamação que tendeu a generalizar-se pelas novas gerações de mecenas, colecionadores, poetas e artistas, entusiásticos

adeptos desse novo e fresco realismo doravante designado *caravagesco*.

É sempre muito curioso reler-se o que sobre essa polémica nos diz o teórico Giovanni Baglione[14] citando a reacção do velho Federico Zuccaro face aos quadros da Capela Contarelli: «(...) *Quest'opera, per havere alcune pitture del naturale, e per essere in compagnia d'altre fatte dal Cavalier Gioseppe (d'Arpino), che con la sua virtù si aveva presso i professori qualche invidia acquistata, fece gioco alla fama dal Caravaggio, ed era da' maligni sommamente lodata. Pur venendovi a vederla Federico Zucchero, mentre io era presente, disse – Que rumore **è** questo ? e guardando i tutto diligentemente, soggiunse: Io no ci vedo altro che il pensiero del Giorgione nella tavola del Santo, quando Christo il chiamò al Appostolato; e sogghignando , e maravigliandosi di tanto rumore, voltò le spalle, e andossene con Dio*»[15]...

Também em Portugal a não muito abundante literatura de arte, em geral seguidora das teses classicistas de Giovan Pietro Bellori (1613-1696), autor de *Le vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni* (1672), como era o caso de José da Cunha Taborda[16], não deixou de difundir o parecer sobre as evidências do engenho de Caravaggio. Mas estes pareceres críticos faziam notar ter sido um artista pouco recomendável na escolha dos seus modelos, por falta de um necessário *decorum* que, em sentido contrário, muito era valorizado nos Carracci, ou num Guido Reni, por se entender que melhor servia os propósitos didascálicos da arte da Contra-Reforma. É exemplar que Taborda diga de Caravaggio o seguinte: «*guiado pela natureza, fez próprio só de si hum particular estilo (...), com uma maneira, que tanto nos encanta nos assumptos nocturnos, e nos retraros, ou meias figuras, he insofrível nas composições grandes, por não observar nem perspectiva, nem degradação de luz (...), as suas cabeças não tem nobreza, e são pintadas com côr livida, olhos amedrentados, e com negros cabellos*»[17], elogiando muito, todavia, o seu discípulo Bartolomeu Manfredi pelas adaptações (diríamos 'tridentinas') que fez dos modelos do mestre, ao difundir o *modo caravagesco* (*manfredianus methodus*) em moldes mais convencionais e, por isso, melhor aceites e menos incómodos para um público conservador, cheio de convenções feitas...

O caso de estudo da pinacoteca de D. Gaspar de Bragança constitui um daqueles exemplos de colecionismo artístico no Portugal de Setecentos que precisa de ser paciente e rigorosamente estudado, seguindo os itens descritivos e a sua alegada solidez atributiva e analisando a possibilidade de algumas das peças, pelo menos, poderem ainda ser relocalizadas.

Fig. 3. Autor desconhecido, *Crucifixão de São Pedro* . Século XVII (?), cópia segundo Caravaggio. Igreja de São Luís dos Franceses em Lisboa.

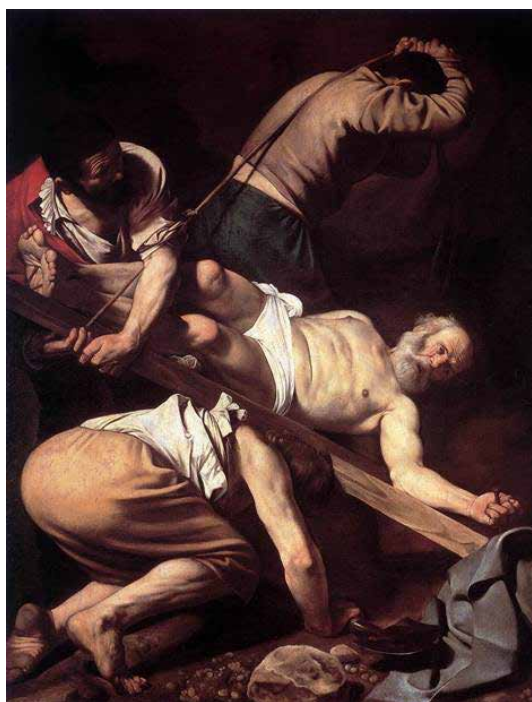



Fig. 4. Michelangelo Caravaggio, *Crucifixão de São Pedro*, c. 1601, Cappella Cerasi, igreja de Santa Mariadel Popoilo, Roma.

Colecções e *connoisseus* portugueses.

O coleccionismo aristocrático português dos séculos XVII-XVIII, que ainda precisa de ser estudado com rigor e em perspectiva de conjunto, admirava a pintura das «escolas» italianas, com Rafael, Guido Reni e os Carracci à cabeça, mas não ignorou também a fama de Caravaggio, e a verdade é que, a crer nas informações documentais, existiam alguns quadros em colecções nacionais com essa atribuição.

Sabemos pelas anotações do célebre bibliófilo Dr. António Ribeiro dos Santos, nas *Cartas sobre varios Quadros e Pinturas em Lisboa e suas vezinhanças*, escrito em 1796[18], que nas boas casas, solares, palácios e quintas da capital portuguesa e do seu termo se destacavam como indicadores prestigiantes várias obras atribuídas a grandes mestres italianos, neles se incluindo Caravaggio. Casas nobres de grandes famílias com a importância dos marqueses de Tancos, de Borba, de Fronteira e de Penalva, ou o palácio do Calhariz, em Sesimbra, pertença dos Sousa, fervilhavam de telas alegadamente da «escola italiana». Muito ainda haverá a dizer-se através deste mercado de arte, do gosto que reflectia, das atribuições feitas, da natural presença de cópias, do parecer dos *connoisseus* que aí se moviam, etc. Falta todo um trabalho de análise em globalidade, exaustivo no recenseamento dos dados arquivísticos e bibliográficos dispersos.

Se existem fortes motivos para duvidar da consistência de muitas dessas atribuições, bem como do nível de solidez de conhecimento de colecionadores e *connoisseurs*, é certo que na paisagem portuguesa do fim do Antigo Regime nem tudo era sombrio: conhecia-se alguma coisa de Pintura, incluindo a italiana, como se atesta, por exemplo, lendo autores ainda do século XVII como Frei Francisco de Santo Agostinho de Macedo (1641)[19], com seu elogio ao bolonhês Guido Reni, ou o tratadista Félix da Costa Meesen, na *Antiguidade da Arte da Pintura* (1696)[20], ao destacar o classicismo dos Carracci e os princípios estéticos de Giovanpietro Bellori como formadores das boas Academias de arte. No século XVIII, também são essas as bases de apreciação de guiam oo olhar dos peritos. Não admira que, nesse contexto, Caravaggio fosse de alguma forma preferido face aos «novos Rafaéis» do tempo do Barroco, como os Carracci, Reni, Albani ou Salvatore Rosa, tão apreciadíssimos em Portugal (bastando lerem-se as observações de peritos de renome, como Palomino no século XVIII ou o conde Raczynski no século XIX)...

Se em Portugal não existiu nunca, nem existe hoje, nenhuma obra de Caravaggio, chegaram-nos todavia algumas versões e cópias antigas. É o caso de duas telas seiscentistas da igreja de São Luís dos Franceses, oferta de ignoto mercador francês de meados do século XIX a essa poderosa irmandade sedeada em Lisboa; de uma muito boa versão do *São Jerónimo* da Galleria Borghèse, que se conserva no Museu de Évora, procedente da colecção Cenáculo; e de uma cópia da *Madonna di Loreto* que existe na Misericórdia de Torres Novas. Também nos inventários de colecções portuguesas se registam alguns quadros considerados de Caravaggio. Um dos exemplos que merece maior estudo, por ser ainda inédito, é o do riquíssimo acervo pictórico da casa do Arcebispo Primaz de Braga D. Gaspar de Bragança (1716-1789), um dos «meninos da Palhavã», que governou a arquidiocese bracarense de 1758 até à morte. Este culto senhor, filho ilegítimo de D. João V, possuía na sua riquíssima pinacoteca (que passou depois para posse do seu irmão Infante D. António, e se dispersou) dois quadros reputados por verdadeiros Caravaggios.

Enfim, não há que esquecer-se que na nossa pintura do século XVII, embora não tenha existido verdadeiramente uma ressonância directa da pintura de Merisi (já que os dois portugueses que passam por Roma no mesmo tempo não lhe seguiram os passos), se percebem ecos da sua maestria no *tenebrismo* de quatro dos melhores pintores dos anos de Filipe III, de D. João IV e da Restauração anti-castelhana, como André Reinoso, José do Avelar Rebelo, Marcos da Cruz e Josefa de Óbidos[21]. A ciência de Caravaggio na percepção do *chiaroscuro*, ao entender e transformar o que era um mero «pretexto de eficiência» num processo de construção e desconstrução do espaço pictórico, uma construção do espírito (*cosa mentale*), esse imperativo dos pintores em (segundo as suas próprias palavras em 1603) «*imitar*

bene les cose naturali», tornou a Pintura uma arte aclamada por multidões mas com segredos só acessíveis a poucos. E os portugueses que nesses anos foram a Roma, como Amaro do Vale e Pedro Nunes, estavam mais atentos em seguir o academismo tardo-maneirista que a inovação do naturalismo caravagesco, a que foram totalmente indiferentes [22]...

Embora a novidade do *caravagismo* tivesse tido pouca expressão na tradição tenebrista nacional do século XVII (apenas se sente, com certas explosões de *chiaroscuro,* em obras de André Reinoso, Josefa de Óbidos, Avelar Rebelo ou Marcos da Cruz, que remetem para o conhecimento da obra de Michelangelo Merisi da Caravaggio), a verdade é que o mercado coleccionístico nacional não se alheou da aura de fama do genial pintor lombardo, acolhendo algumas pinturas que corriam sob essa atribuição. Algumas referências documentais e tratadísticas, aliás, atestam o valor que os peritos portugueses, do Barroco ao Romantismo, tributavam a tais pinturas ligadas ao nome do célebre artista, mesmo que algumas delas fossem 'falsos' e, outras, cópias de época.

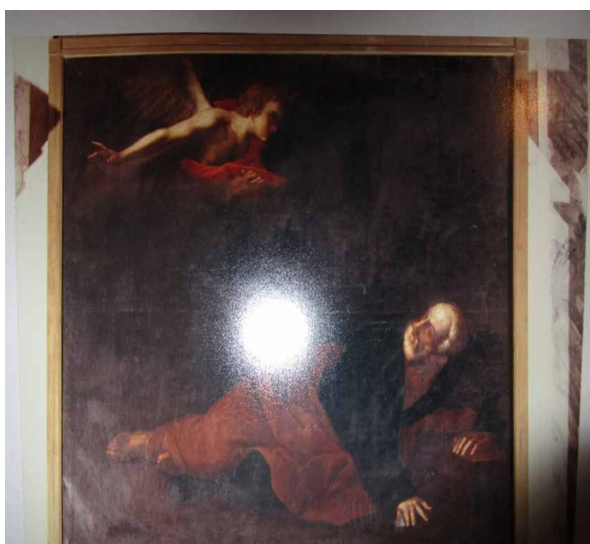



Fig. 5. Autor desconhecido, *Aparição do Anjo a São Pedro na prisão*. Século XVII (?), cópia segundo modelo caravaggesco. Igreja de São Luís dos Franceses em Lisboa.

Os Caravaggios da Pinacoteca do Arcebispo Primaz de Braga D. Gaspar de Bragança

No panorama das colecções privadas portuguesas da Idade Moderna, são vários os atestados do interesse com que alguns aristocratas e *connoisseurs* seguiam a obra do pintor italiano, esmo a despeito de certos reparos doutrinários que lhe fossem feitos... Atesta-o o facto de que telas a ele atribuídas com maior ou menor razoabilidade corriam no mercado nacional em transacções de certa monta.

No caso da pinacoteca do Arcebispo Primaz de Braga D. Gaspar de Bragança, cujo recheio nos foi dado a conhecer através de dois inventários, ainda inéditos, gentilmente comunicados pelo historiador de arte Eduardo Pires de Oliveira, mostra-se como um ilustre da corte gosta de pintura italiana. Este prelado, filho de rei, e sobrinho do anterior Arcebispo Primaz D. José de Bragança, filho bastardo de D. Pedro II), era o segundo dos chamados «meninos da Palhavã, como filho ilegítimo de D. João V e de Madalena Máxima de Miranda Henriques. Amante das belas-artes, reuniu uma pinacoteca de nomes célebres (originais e cópias) com 98 quadros (entre eles dois Caravaggios) que viajaram para Braga ao ser designado Arcebispo e que regressaram à posse da família, em Lisboa, após o seu falecimento.

Ao reunir na sua colecção privada um acervo de cerca de uma centena de quadros (por certo legados paternos, em parte, sendo outros adquiridos em Itália através de intermediários), teve atenção aos nomes mais sonantes da pintura italiana, havendo entre eles peças atribuídas a Guido Reni, Domenichino, Guercino, Lanfranco, os Carracci, etc, havendo o cuidado de destacar os que tinha como originais já que o inventário faz distinção desses com os que eram cópias (caso de uma *Arca de Noé* segundo Bassano). Mesmo assim, também a referida cópia era valorizada (fls. 169 e vº): «*Hum quadro pequeno copia de Bassani do Senhor ascentado ao lado de São pedro ao que parece com seu caixilho dourado e intalhado avaliado no inventario de ingreço de Sua / de Sua Alteza na quantia de dezasseis mil reis e neste na de oito mil reis*» [à margem:*8$000*].

Entre as peças do acervo que eram tidas por originais, contavam-se os dois possíveis Caravaggio(que se situam entre os de média avaliação), um quadro atribuído a Guercino que atinge o valor de 36$000 réis, um Pietro de Cortona avaliado em 22$100, um Salvatore Rosa em excepcionais 76$800 réis (tratava-se de um grande quadro representando *São Sebastião*), um Guido Reni em 36$000, um Carlos Maratta em 28$800, um quadro do tardo-maneirista Giuseppe d'Arpino avaliado em 38$400 (que no inventário de1789 desce de valor para 28$800), um cobre de David Teniers que vale 5$600, etc. Trata-se de avaliações normais para pinturas deste teor, a crer na comparação com outros inventários da época, sendo aliás muito significativo que na Braga da segunda metade do século XVIII pudesse haver uma pinacoteca com este número e diversidade de peças a enriquecer as salas e corredores do Paço Arquiepiscopal. O valor de telas atribuídas a Guido Reni, a Salvatore Rosa, a Guercino e a Pietro de Cortona situam-se num elevado patamar (mesmo no inventário de 1789), mostrando com toda a clareza que se tratava de um conjunto muito valioso. De todos estes quadros alegadamente italianos, não prescindiu D. Gaspar em fazer-se acompanhar quando deixou Lisboa, em 1758, para assumir o *munus* arquiepiscopal de Braga, o que é deveras significativo e justifica à evidência um estudo de caso (a desenvolver num outro estudo). Ignoramos também o impacto da presença de tais pinturas na Braga tardo-setecentista, mas por certo contribuíram, com o seu aparato e erudição, para que no Norte de Portugal se criassem, como Eduardo Pires de Oliveira bem o caracterizou, focos culturais de certa opulência[23].

Os dois processos relativos aos bens de D. Gaspar de Bragança, conservados no Arquivo Distrital de Braga, pululam de pormenores importantes para a história do colecionismo português. Dispomos, assim, das listas de bens que trouxe de Lisboa ao ser indigitado Arcebispo Primaz em 1758 (que incluíam 98 quadros) e dos que regressaram para a capital, após a sua morte em 1789 (assinalam-se 107 quadros), legados por seu irmão o Infante D. António de Bragança. Os «*pintores peritos de Braga*» que foram chamados em 1789, José da Rocha, Luís António Pereira e João José da Silva Carvalho, não deviam ter capacidade para reconhecer os mestres italianos e mantiveram as atribuições do rol de 1758, ainda que os preços com que os então 107 quadros foram avaliados fossem medianos, adaptando os valores de orçamentação anteriores, fruto das circunstâncias de um tempo que era já de crise. Só se sobrevalorizam, em contrapartida, as representações dos reis e papa reinantes, como se vê por este item: «*Dois retratos grandes solhericos (?), de meyos corpos, hum do Senhor Dom João quinto, outro de El Rey Nosso Senhor, com moldura entalhada dourada, fingindo pedra de lapis lazaro (sic) ambos na quanthia de 240$000 réis; Outro retrato do mesmo feitio do Pontiffice reinante com moldura intalhada, e toda dourada avaliado na quanthia de 96$000 reis*». Infelizmente, como quase sempre sucede nestes casos, o paradeiro de muitas destas pinturas é-nos hoje desconhecido.

Os quadros atribuídos a Caravaggio na colecção de D. Gaspar são dois, assim descritos pelo anónimo inventariante (por certo um pintor de corte) que, em 1760, se encarregou de descrever o lote de peças vindas de Lisboa dois anos antes (pensamos aliás, dada a precisão das descrições e a firmeza com que as atribuições são avançadas, que o rol de inventários acompanhou a remessa de pinturas desde a capital)[24]: Fl. 131 vº: *Hua lamina de São Thome palpando o lado do Senhor de Miguel Anjolo Caravagio com sua moldura entalhada e dourada avaleada na quantia de quatro mil e oitocentos reis*. [à margem: *4$800. Não Aparece. Apareceu sem moldura*] Fl. 134: *Hum quadro de figura de Caravagio com moldura dourada avaleado na quantia de nove mil e seiscentos reis*. [à margem: *9$600*][25]

À data do falecimento de D. Gaspar, outro inventário se fez, acompanhando os seus bens guardados no Paço Episcopal, que regressavam a Lisboa[26]: Fl. 171 vº: *Hua lamina de São Thome palpando o lado do Senhor de Miguel Anjjolo Caravagio com sua moldura entalhada e dourada avaliada no inventrº do ingreço de Sua Alteza na quantia de quatro mil e oitocentos reis, e neste com que se achou sem moldura avaliarão em três mil e seiscentos reis*. Fls. 175 e vº: *Hum quadro de figura de Caravagio / De*

Fig. 6. Autor desconhecido, Século XVII (?), cópia segundo Caravaggio. Santa Casa da Misericórdia de Torres Novas.

Fig. 7. Michelangelo Caravaggio, *Aparição do Anjo a São Pedro na prisão* (1603-1604). Roma, igreja romana de Santo Agostino, existe cópia, provavelmente seiscentista, na Santa Casa da Misericórdia de Torres Novas.

Caravagio em moldura dourada avaliado no inventario de ingreço de Sua Alteza na quantia de nove mil e seiscentos reis e nesta na de seis mil e quatrocentos reis. [à margem:*6$400*]

Um destes quadros, provavelmente sobre cobre, com a *Incredulidade de São Tomé,* devia ser uma versão reduzida da célebre composição de Caravaggio pintada em 1601-1602 com a mesma cena bíblica e que se encontra hoje na Bildergalerie von Sanssouci em Potsdam (Alemanha). A *Incredulidade de São Tomé* de Potsdam, fortíssima de *pathos* barroco, pertenceu a Vincenzo Giustiniani, um dos protectores de Caravaggio em Roma, segundo nos informa Bellori, antes de entrar na coleção real prussiana, tendo sobrevivido intacta às vicissitudes da Segunda Guerra Mundial. Desta pintura de Merisi existe uma segunda versão: a *Incredulidade de São Tomé*, achada em Trieste (colecção particular), que se considera autógrafa pela maioria dos especialistas na obra do pintor[27].

Sobre o segundo quadro da colecção episcopal de D. Gaspar, «*Hum quadro de Figura*», podemos especular, face ao que se conhece da obra de Caravaggio que possa corresponder à descrição, se não se trataria, por exemplo, de uma versão do *Narciso* (c. 1595, Galleria Nazional dell'Arte Antica, Roma), mas é uma mera suposição, ancorada apenas no número restrito de quadros de Merisi com uma única figura. O tema – alegorias vãs vaidades humanas –cabia bem, por certo, na colecção de um alto dignitário da Igreja em tempo de Contra-Reforma. Ademais, o mito de Narciso podia também ser visto na época, entre o melancólico e o contemplativo, como uma alegoria à própria arte da Pintura: lembramos que a teoria artística do Renascimento, com Léon Battista Alberti à cabeça, via na figura ovidiana do mancebo que mira a sua imagem reflectida no espelho das águas, contemplando a sua beleza, uma metáfora da criação pictural: «*o inventor da Pintura foi Narciso*». Seria este o temas do quadro atribuído a Caravaggio que

estava, na segunda metade do século XVIII, nas mãos de D. Gaspar de Bragança?

As versões da igreja de São Luís dos Franceses em Lisboa.

Outras referências documentais atestam o valor que os peritos portugueses, do Barroco ao Romantismo, tributavam às pinturas que se ligavam ao nome do célebre artista lombardo, ainda que algumas delas fossem evidentes 'falsos' e, outras, cópias de época. Neste caso se contam duas muito desconhecidas telas da igreja de São Luís dos Franceses em Lisboa, uma delas com a representação da *Crucifixão de São Pedro*, a outra com a *Aparição do Anjo a São Pedro na prisão*.

A primeira destas pinturas é sequaz das famosas telas, uma delas com o mesmo assunto (a outra é a *Conversão de Paulo*) que Caravaggio pintou em 1600-1601 (a seguir ao sucesso da Cappella Contarelli) para ornar as paredes laterais da Cappella Cerasi, propriedade da família do Cardeal Pietro Foscari, sita no topo da nave lateral esquerda da igreja de Santa Maria del Popolo em Roma. Essas telas, que tornaram a exígua capela, desde logo, um verdadeiro centro de peregrinação para quem ia visitar Roma e admirar as suas riquezas, foram encomendadas pelo advogado Tiberio Cerasi, tesoureiro de Clemente VIII, e serviram de palco às mais fervorosas discussões entre os defensores do classicismo bolonhês, como refere Bellori citando os que teceram rasgados elogios a Annibale Carracci e da sua tela da *Assunção da Virgem* no altar da Capela Cerasi, em detrimento das telas laterais do Caravaggio, consideradas pouco «decorosas» e, como tal, fora do que em termos tridentinos devia ser considerado *boa pintura*...).

Pouco se sabe sobre a versão que existe na igreja lisboeta, a qual foi oferta de mercadores da nação francesa à poderosa confraria sedeada em Lisboa. As pesquisas no arquivo desta congregação apenas permitem saber que as duas telas caravagescas da igreja de São Luís dos Franceses foram transacionadas em 1841 através do antiquário António Mayer e, provavelmente, oriundas do mercado sevilhano, para decorar casas e colecções andaluzas ou para seguirem para clientes hispano-americanos na Nova Espanha[28]. Sabemos que, nos séculos XVII e XVIII, algumas cópias da *Crucifixão de São Pedro* de Caravaggio se vendiam em Sevilha[29], uma delas ainda hoje passível de ser admirada no Convento de Santo Alberto[30]. No mesmo conjunto de peças transacionadas em meados do século XIX por Mayer com destino à confraria francesa de Lisboa contavam um *São Jerónimo* de pintura flamenga, que já não parece conservar-se na irmandade, e uma Pregação de Santo António aos peixes de Vieira Lusitano.

A tela da *Crucifixão de São Pedro* parece ter sido pintada *de visu*, ainda que com variantes e simplificações face ao original da Capela Cerasi, e a modelação de figuras atesta um artista seguro. A execução, por certo, é ainda seiscentista. Quanto ao segundo quadro de gosto caravagesco, a *Aparição do Anjo a São Pedro na prisão*, também entrado em São Luís em meado do século XIX, na mesma remessa de António Mayer, a sua composição inspira-se num famoso modelo caravagesco recriado em Nápoles pelo seu fiel sequaz Jusepe de Ribera, o *Spagnoletto,* num quadro de 1639 hoje no Museo Nacional del Prado, em Madrid. Quer pela técnica segura, pelo recorte das figuras e domínio luminoso do *chiaroscuro*, estamos também perante um pintor do século XVII e de certos recursos técnicos. Seja como for, impõe-se que seja realizado um estudo laboratorial destas duas telas a fim de se aquilatar, pela análise dos suportes e das superfícies cromáticas, a sua exacta cronologia.

Uma palavra para o património artístico da igreja de São Luís dos Franceses, um dos templos mais desconhecidos da Baixa lisboeta. Construída no início do século XVII pela comunidade de mercadores e mareantes da nação francesa sediados em Lisboa, em severo estilo maneirista, a igreja ainda preserva um conjunto muito interessante de pinturas antigas, onde se encontram um Amaro do Vale (o *Panorama de Lisboa com Nossa Senhora do Porto Seguro velando pelo comércio fluvial,* grande *ex-voto* encomendado pelo mercador Antoine Magnonet, c. 1620), vários painéis de Simão Rodrigues que formavam o antigo retábulo-mor (dedicado à iconografia de São Luís,

Fig. 8. Michelangelo Caravaggio, *Incredulidade de São Tomé,* 1601-1602, Bildergalerie von Sanssouci em Potsdam (Alemanha). Desta composição existiu uma cópia na pinacoteca de D. Gaspar de Bragança, Arcebispo Primaz de Braga entre 1758 e 1789.

Rei da França), dois Bentos Coelho da Silveira, um Francisco Vieira Lusitano, e os dois quadros «caravagescos» que aqui se referenciam. Todos constituem razão suficiente para que este templo seja mais atentamente visitado e alvo de estudos, de que muito carece.

Uma versão da *Madonna di Loreto* em Torres Novas.

Também da célebre tela *Madonna del Loreto* (1603-1604) da igreja romana de Santo Agostino existe cópia, provavelmente ainda seiscentista, na Santa Casa da Misericórdia de Torres Novas[31].

Em 1603, Caravaggio recebeu o encargo da parte dos herdeiros do Marquês Ermete Cavalletti de pintar o quadro do altar da capela da família, sita na igreja de San Agostino, junto à Piazza Navona, representando a *Madonna di Loreto,* ou *Madonna dos Peregrinos*. Este painel da 1603 cedo se impôs junto do público pelo forte realismo humanístico com que o casal de peregrinos orantes foi representado, segundo modelos vivos, e pela exímia sensibilidade da figura da Virgem, muito jovem e esbelta, com o Menino ao colo. A «ousadia ao natural» dos pés desnudos dos orantes, como se sabe, gerou escândalo na Roma do tempo[32]. Esta representação integra-se dentro do que o historiador de arte Walter Friedlaender, num dos mais esclarecidos livros jamais escritos sobre o pintor, definiu como o «realistic mysticism» de Caravaggio, a reflectir bem a sua profunda devoção tridentina, fiel às práticas devocionais dos *Exercícios Espirituais* de Santo Inácio de Loyola e aos textos dos Oratorianos e Agostinhos[33].

A tela de Torres Novas, que (tal como as de São Luís dos Franceses carece de exame laboratorial para se definir a exacta cronologia da pintura e do suporte), constitui mesmo assim, pese certa dureza de modelação, um bom tema a merecer a atenção dos historiadores de arte e dos estudiosos dos mercados de arte. O pintor, neste caso, deve ter recorrido a uma estampa, pois as diferenças e simplificações face ao original são muitas. Na Catedral de Langres existe uma boa cópia da *Madonna di Loreto*, aí legada em 1605 por Richard Tassel com destino a essa catedral, o que sugere que se trate, nesse caso, de obra realizada no âmbito oficinal de Caravaggio[34]. Uma outra existe no Museu de Munich, e sabe-se que foram abertas estampas a partir do original da igreja de San Agostino. Se a versão de Torres Novas será apenas uma entre várias versões tardias derivadas de gravura, e não pintadas *de visu*, a sua existência atesta bem, mesmo assim, as dinâmicas de mobilidade das obras italianas que circulavam nas colecções portuguesas na viragem para a Idade Contemporânea e, entre elas, a influência de Caravaggio.

O *São Jerónimo* do Museu de Évora segundo o de Caravaggio na Galleria Borghèse.

No Museu D. Frei Manuel do Cenáculo, de Évora, expõe-se uma tela representando *São Jerónimo penitente* (tela, 108 x 162 cm), pintura seiscentista de muito boa qualidade plástica, correcto desenho de figura e sólida modelação claro-escurista. Mede 108 x 162 cm e tem o nº de inventário ME 0917.

A tela eborense inspira-se à evidência numa obra célebre de Caravaggio, o *São Jerónimo penitente* que ele pintou, no início do século XVII (cerca de 1604-1605, supõe-se), para o Cardeal Scipione Borghèse, e mereceu esclarecedora referência a Bellori. Este quadro, que se encontra na Galleria Borghèse, em Roma, data pois da fase de maior exaltação e fama do pintor, antes das vicissitudes que o obrigaram ao exílio em Malta, em 1606. Ora a versão de Évora, para além de ser com toda a evidência produzida *de visu*, tem o acrescido interesse de manter, com excelência de execução tenebrista, afinidades milimétricas com o original. É citada em 1903 por Gabriel Pereira entre as colecções do primevo museu de Évora como uma das boas peças do acervo[35].

A tela existente em Évora parece ser proveniente ao que se diz da riquíssima colecção de de D. Frei Manuel do Cenáculo Vilasboas Neto (1724-1814), um notável homem da Igreja e intelectual iluminista, que dispunha, como se sabe, de bons informadores e agentes no mercado das artes internacional. Mas não se sabe exactamente como é que o quadro veio parar às colecções eborenses. Foi justamente valorizado pelo historiador de arte Luís de Moura Sobral[36], que lhe observou o bom desenho e a elegância de modelação luminosa dos valores plásticos, bem como a cuidadosa descrição dos acessórios, alguns deles ausentes no original. Apesar desse aspecto de diferenciação, comum nas *versões-cópia*, trata-se, segundo os pareceres dos especialistas, de uma versão coeva do original e que com este mantém grande fidelidade de concepção e de pormenor, pelo que merece toda a estima e análise crítica, mostrando que o gosto pelo estilo caravagesco teve em alguns sectores dos *connoisseurs* portugueses dos séculos XVIII-XIX alguma ressonância.

Para Moura Sobral[37], «a tela da Galeria Borghèse limita-se à representação do santo à sua mesa de trabalho coberta com livros e uma caveira, com o braço direito estendido. Este motivo foi retomado no quadro de Évora, tendo no entanto o desconhecido autor aumentado a largura do pano branco que cai da mesa, à esquerda, e acrescentado alguns elementos: uma estante com livros e o chapéu de cardeal, no fundo» ...

Influências caravagescas na pintura proto-barroca portuguesa

É facto singular que aos embaixadores e diplomatas que passam a Roma na viragem do século XVI para o XVII, e aos poucos pintores portugueses que aí estagiaram nessa altura, fossem totalmente despercebidas as novidades do caravagismo. O peso tutelar da Contra-Reforma, a expressão imagética de uma *pittura senza tempo* que devia ser essencialmente didascálica, influía na agenda de escolhas e no comportamento recomendado aos artistas que se iam formar a Itália. Nada de espantar que lhes fosse vedado admirar a audácia de um Caravaggio[38] !

De Amaro do Vale (fal. 1619), por exemplo, conhece-se a passagem por Roma e Milão, e o seu alinhamento estético é sobretudo com o mundo académico dos tardo-maneiristas romanos, bem como dos Procaccini, na Lombardia. Nada nos seus desenhos, e na escassa pintura remanescente, remete para o mundo complexo de Merisi, muito mais refrescante e inovador. Do eborense Pedro Nunes (1586-1637), que se regista como membro da Accademia di San Luca de Roma entre 1606 e 1613, ainda em vida de Caravaggio, sabemos que se interessou sempre mais pelo neo-rafaelismo cultivado nas academias, e a inspiração nos modelos tardo-maneiristas (em Giovanni Battista Riccci da Novara, por exemplo), ainda que já tomasse inspiração em certas obras de Annibale Carraci, seu colega na Academia romana[39]. Num

quadro como o *Milagre de Nossa Senhora dos Remédios* (c. 1618) da igreja dos Remédios em Évora, pintado ao regressar à sua cidade, um dos mendigos toma modelo directo numa tela de Annibale em Reggio Emilia, e numa outra que se lhe atribui, o *Milagre da Bilocação de Santo António* na igreja de Alcáçovas, essa derivação carraccesca volta a sentir-se. Mas essas influências, se bem que actualizadas, nada têm que ver com o c*aravagismo*...

Na verdade, disse-o Moura Sobral, «o tenebrismo naturalista é de raiz exclusivamente hispânica e não deriva directamente do caravagismo, mais refinado e mais complexo»[40]. Para se ser *caravagesco* era precisa, antes de mais, uma filosofia, um sentido metafísico (e revolucionário) e, sobretudo, ser-se *valenthuomo,* ter uma *aura* por todos reconhecida. O panorama português do século XVII seguiu outros caminhos mais imediatistas em termos de sucesso dos públicos: André Reinoso, o zurbaranismo e a influência de Juan Bautista Maino; Avelar, alguma coisa do mundo velazquenho, o mesmo sucedendo com o Marquês de Montebelo; Diogo Pereira, o *furor* incendiário dos pintores de fogos de Nápoles e da Lorena; o grande Baltazar Gomes Figueira, o naturalismo bodegonístico de Sevilha...

Do caravagesco ficaram, pois e apenas, algumas derivações indirectas, e um restrito número de exemplos que se podem reclamar dessa herança. Por exemplo, o pintor régio de D. João IV, José do Avelar Rebelo, no seu *São Jerónimo num gabinete de trabalho*, de cerca de 1650 (Mosteiro dos Jerónimos), compôs os trechos de acessórios naturalistas (a luz filtrada da janela, a caveira, os livros e cartapácios, a vela) com uma ciência de observação directa do *natural* que se aproxima do mundo de Caravaggio. Um quadro do pleno século XVII existente na igreja de São Sebastião de Ponta Delgada, que representa a *Flagelação de Cristo,* tela de anónimo autor micaelense, segue o modelo caravagesco de Carlo Saraceni com o mesmo assunto. Saraceni foi, com Manfredi, Borgianni e Gentileschi, um dos melhores seguidores de Caravaggio[41]. A tela dos Açores mostra, ademais, uma atmosfera claro-escurista, revelando bom domínio técnico que remete para alguma coisa do caravagismo, e que reclama estudo mais atento. Enfim, uma modesta pintura de artista regional, o quadro *Cristo perante Caifás e a negação de Pedro*, atribuído ao pintor bejense João da Cunha, de cerca de 1660-70, e existente num altar da igreja paulista do Convento de Nossa Senhora do Socorro, de Portel, tem o inesperado interesse de integrar um grupo de jogadores de cartas que se inspira, algo surpreendentemente, numa pouco conhecida composição de Gerard Seghers, um dos mais dilectos caravagescos. Trata-se da *Negação de Pedro*, de c. 1620-25 (Raleigh, North Carolina Museum of Art). O conhecimento desta fonte por um pintor alentejano retardatário e de periferia deveu-se, provavelmente, a alguma estampa difundida segundo o modelo de Seghers, e ainda não identificada com precisão[42].

Num outro patamar de qualidade técnica, conceptual e inventiva se situa Josefa de Óbidos (Josefa de Ayala e Cabrera, 1630-1684), cuja miniatural *Santa Maria Madalena,* c. 1650, do Museu Nacional Machado de Castro, em Coimbra, permite uma legítima citação de fontes caravagescas, provavelmente apreendidas pela jovem artista através de seu pai, o excelente pintor Baltazar Gomes Figueira. Vemos nesta esplêndida miniatura, mais que a sempre citada ressonância de Georges La Tour, a inspiração em fonte caravagesca ! Na composição do cobre, que é sublime, as zonas iluminadas pelo artifício da luz da *candela*, pólo orientador de leitura, destacam o corpo da santa arrependida, esbatendo a penumbra em nuances onde o sobrenatural se faz eco visível e definindo valores da caveira descarnada, o cilício e o Cristo na cruz em intenso claro-escuro. Fruto da definição dos valores lumínicos, a pecadora assume o símbolo da reconversão. Há, por certo, paralelos com a arte nórdica de 'género' (de Seghers, Schut ou Van Thulden), mas as palpitações de *chiaroscuro* (que quase a transformam num epígono de Trophime Bigot) são caravagescas!

Josefa de Óbidos conhecia algo sobre a natureza e poder ondulatório da envolvência da luz sobre a matéria, sua materialidade corpuscular e as trajectórias abertas pelos fenómenos ópticos. O facto de seu pai Baltazar possuir na casa da Rua Nova em Óbidos, além de muitos quadros (alguns seus, outros sevilha-

nos, quiçá algum deles 'caravagesco'...) uma espécie de «*câmara escura*», teria permitido a Josefa estudar as infinitas possibilidades ópticas oferecidas pela luz. Esta obra dá óptimo testemunho dessa sedimentação de conhecimentos, e assegura lugar não despiciendo à arte portuguesa nesse panorama de invenção pictural das luzes[43].

Mas é uma das telas constitutivas do tecto da nave da igreja da Madre de Deus, que representa o *Nascimento de Jesus com figura de franciscano e Anjo 'a la candela'* que mostra uma mais acentuada sedimentação do legado caravagesco. A pintura, que se deve a Marcos da Cruz (c. 1610-1683), data de c. 1660-1670 e foi identificada por Luís de Moura Sobral[44]. Embora Marcos da Cruz não fosse o único pintor da época a pintar *a la candela* (também Diogo Pereira e Josefa de Óbidos o fizeram), esta tela desenvolve, a par de um intenso 'realismo' que não é comum na pintura proto-barroca portuguesa (salvo em Reinoso), uma derivação da ciência caravagesca que parece estar bem digerida pelo artista – ainda que, no conjunto da obras do mesmo pintor, sempre muito activo para o mercado religioso, essa tendência que aqui se manifesta pareça um caso isolado...

Estes são problemas com que a História da Arte portuguesa ainda se depara, por falta de estudos suficientes, acompanhados por intervenções de restauro, exames laboratoriais, mais pesquisas de arquivo e, sobretudo, análises de ampla contextualização sobre a mobilidade de formas, as estruturas de gosto, os intercâmbios de modelos. São essas vias de trabalho, naturalmente só passível de sucesso num quadro pluri-disciplinar, que permitirá analisar melhor o que existiu de incidências de tradição 'caravagesca' na nossa cultura artística, da produção ao mercado coleccionístico.

Fig. 9 - Marcos da Cruz (1610-83), *Nascimento de Jesus* (com Anjo '*a la candela'* e frade franciscano), c. 1660-70, no tecto da nave da igreja da Madre de Deus de Xabregas, Lisboa.

1. O Autor agradece, pelo apoio, informações úteis e facilidades de pesquisa, a Anísio Franco, Artur Goulart de Melo Borges, Carlos Vidal, Clara Moura Soares, Eduardo Pires de Oliveira, Joaquim Oliveira Caetano, José Alberto Gomes Machado, José Meco, Maria João Marques Soares, Maria João Neto, Miguel Faria, Nuno Saldanha, Père Olivier Plichon, Paulo Renato Ermitão Gregório, Sofia Braga e Vera Félix Mariz, que contribuíram para tornar possível a realização deste estudo.

Saúda-se o esforço e empenho das senhoras Prof. Doutora Clara Moura Soares e Doutora Vera Mariz (ARTIS-IHA-FLUL), a quem o presente Congresso *Dinâmicas do Património Artístico. Circulação, Transformação e Diálogo* deve a estrutura e organização.

2. Cf., entre a bibliografia mais recente, o fundamental estudo de Barbara SAVINA, *Caravaggio tra originali e copie. Collezionismo e mercato dell'arte a Roma nel primo Seicento,* Roma, etGraphiae di Foligno, 2014, que define e distingue a produção original de Merisi e

uma outra de vasta derivação de modelos, destinada ao mercado exterior.

3. Sobre o *caravagismo* em Portugal, em boa verdade, só em estudos de Luís de MOURA SOBRAL, catálogo da exposição *Pintura Portuguesa do Século XVII: Histórias, Lendas, Narrativas*, MNAA, 2004), de Carlos VIDAL (*Deus e Caravaggio: A Negação do Claro-Escuro e a Invenção dos Corpos Compactos*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2011), e de nós próprios (*A Pintura Proto-Barroca em Portugal. O triunfo do Naturalismo e do Tenebrismo, 1612-1657*, Lisboa, Colibri, 2000), se pode encontrar alguma reflexão a respeito de tão relevante tema.

4. Cf. a este propósito Patrícia FALGUIÈRES, «Préface. La société des objects» e «Postafe. Lire Schlosser aujoud'hui ?», ed. francesa de *Les Cabinets d'art et les merveilles de la Renaissance tardive*, de Julius von Schlosser (Leipzig, 1908), Paris, éditions Macula, 2014, pp. 8-60 e 266.

5. Cf. Vitor SERRÃO, «Mecenas e colecções em Portugal na Idade Moderna: dos Castro da Penha Verde aos Basto de Évora, e uma encomenda em Pernambuco», in *Colecções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XXX. Perfis e trânsitos,* coord. de Maria João Neto e Marize Malta, Lisboa, ed. Caleidoscópio, 2014, pp. 22-48.

6. Cf. Alessandro ZUCCARI, «Caravaggio in 'cattiva luce' ?», catalogo da exposição *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, Roma, De Luca, 2011, pp. 124-129.

7. Claudio STRINATI, «Roma nell'anno de 1600. Studio di pittura», *Ricerche di Storia dell'arte*, nº10, 1980, pp. 17-25.

8. Carlos VIDAL, *Deus e Caravaggio: A Negação do Claro-Escuro e a Invenção dos Corpos Compactos*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2011.

9.Giorgio FULCO, «*Ammirate l'altissimo pittore*: Caravaggio nelle rime inedite di Marzio Milesi», *Ricerche di Storia dell'arte*, nº 10, 1980, pp. 65-89.

10. Idem, *ibidem*, p. 80.

11. *Giulio Cesare Gigli - La Pittura trionfante*, introduzione di Silvia GINZBURG; note a cura di Barbara Agosti, I Quaderni del Battello Ebbro, 1996.

12. No célebre processo de 1603 que lhe moveu o pintor e rival Giovanni Baglione (que, ironia do destino, será um dos seus biógrafos), Caravaggio definiu assim o que considerava ser um «*pintor valenthuomo*»: «*...che sapi dipingere bene et imitar bene le cose naturali*» (cf. Walter FRIEDLAENDER, *Caravaggio Studies*, Princeton University Press, 1955,p p. 276-277).

13. Cf. o clássico livro de Alfred MOIR, *The Italian Followers of Caravaggio*, Londres, Oxford University Press, 2 vols, 1967.

14. Giovanni BAGLIONE, *Vite de' pittori, scultori ed architetti*, Roma, 1642.

15. Idem, *ibidem*, p. 137.

16. José da CUNHA TABORDA, *Regras da arte da pintura, com breves reflexões criticas... ,* Lisboa, 1815.

17. Idem, *op. cit.*, pp. 69-70.

18. António RIBEIRO DOS SANTOS, *Cartas sobre varios Quadros e Pinturas em Lisboa e suas vezinhsnças* (BNP, cód.4711, 1796, fls. 65-76 vº)

19. Frei Francisco de Santo Agostinho de MACEDO, *Lyra Barberina Sylva*, Roma, 1641.

20. Félix da Costa MEESEN, *Antiguidade da Arte da Pintura*, Lisboa, 1696 (manuscrito da Biblioteca da Universidade de Yale). Cf. George KUBLER, *The Antiquity of the Art of Painting by Felix da Costa*, Harmonsdworth, 1972.

21. Vitor SERRÃO, *A Pintura Proto-Bartroca em Portugal..., cit.*, pp. 269-282 (capº 'A Muda Poesia e o Claro-Escuro').

22. Vitor SERRÃO, «Amaro do Vale e Pedro Nunes dois pintores portugueses na Roma maneirista 'reformada' de *circa* 1600», *La Visión del Mundo Clásico en el Arte Español* (*VI Jornadas de Arte del Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez*), Madrid, 1993, pp. 133-148.

23. Cf. Eduardo Pires de OLIVEIRA, *Estudos sobre André Soares, o rococó e o tardobarroco no Minho e no Norte de Portugal*, edição do autor, 2 tomos, Braga, 2016 e 2017.

24. Arquivo Distrital de Braga, Mitra Arquiepiscopal de Braga, *Inventario de bens com que entrou neste Arcebispado Primas o Serenissimo Sr Dom Gaspar por merçe de Deos e da Santa Se Apostolica, Arcebispo, e Senhor de Braga Primas das Hespanhas*. 1760 (mss. com 160 fólios). Comunicação inédita do Doutor

Eduardo Pires de Oliveira, a quem muito agradecemos.

25. Diz-nos Eduardo Pires que no ADB existe cópia deste processo, escrita por outra mão, mas que, estranhamente, apenas refere a primeira das duas pinturas. O título e a cota são iguais e o texto muito semelhante.

26. Arquivo Distrital de Braga, Mitra Arquiepiscopal de Braga, *Inventário por morte do arcebispo D. Gaspar de Bragança (1789).*

27. Cf. Maurizio MARINI, *Caravaggio Pictor praestantissimus,* Newton & Compton , 2005, nº Q50.

28. Cf. Nuno DAUPIÁSD'ALCOCHETE, «A igreja de São Luís dos Franceses de Lisboa», revista *Panorama*, III série, nº 17, 1960, e Vitor SERRÃO, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal, cit*., pp. 274-275.

29. Cf. Alfonso Emilio PÉREZ-SÁNCHEZ, *Pintura Italiana del Siglo XVII en España*, Madrid, 1965.

30. Juan Miguel SERRERA, «Zurbarán y America», catálogo da exposição *Zurbarán* , Museo del Prado, 1988, p.75.

31. Trata-se de uma pintura sobre tela, que mede 1m,70 x 1m,20, e deve ter sido ofertada à irmandade por algum mesário. Foi recentemente beneficiada. A sua existência é já referida no nosso livro *A Pintura Proto-Barroca em Portugal, cit.,* pp. 275-276, depois de a termos examinado com o saudoso senhor Joaquim Rodrigues Bicho. Devemos a sua fotografia ao senhor Dr. Paulo Renato Ermitão Gregório, que nos confirma também não existir no Arquivo da Misericórdia torrejano (pelo menos, que tenha sido localizada) qualquer referência à presumida oferta deste quadro, e a quem muito agradecemos a sua documentação fotográfica.

32. Cf. Alfred MOIR*, The Italian Followers of Caravaggio*, Londres, Harvard University Press, 1967, vol. I, p. 10.

33. Walter FRIEDLAENDER*, Caravaggio* Studies, Princeton University Press, 1955.

34. Idem*, ibidem,* p. 190.

35. Gabriel PEREIRA, *A colleccção de desenhos*, Évora, 1903, nº 162.

36. Cit. Luís de MOURA SOBRAL, catálogo da exposição *Pintura Portuguesa do Século XVII: Histórias, Lendas, Narrativas*, catálogo da exposição, MNAA, 2004, nº 13, pp. 65-66.

37. Idem, *ibidem*, p. 65.

38. Vitor SERRÃO, «Impactos do Concílio de Trento na arte portuguesa entre o Maneirismo e o Barroco (1563-1750)», *O Concílio de Trento em Portugal e nas suas conquistas: olhares novos,* coord. José Pedro Paiva (Actas do *Seminário no âmbito das comemorações dos 450 anos sobre a clausura do Concílio de Trento, 1563-2013),* Lisboa, ed. Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa (com data de 2012), pp. 103-132.

39. Idem, «Pedro Nunes (1586-1637): um notável pintor maneirista eborense», Boletim *A Cidade de Évora,* nºs 71-76, anos XLV-L, 1988-1993 [Évora, 1994], pp. 105-138.

40. Luís de MOURA SOBRAL, «Tenebrismo», *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, direcção de José Fernandes PEREIRA e Paulo PEREIRA, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 479.

41. Alfred MOIR*, op. cit*.

42. Vitor SERRÃO, «Poder de convencimento e narração imagética na pintura portuguesa da Contra-Reforma: a influência de um gravado segundo Seghers numa tela do Convento dos Paulistas de Portel», *Cultura – Revista de História e Teoria das Ideias,* direcção de João Luís LISBOA, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, nº 21, pp. 65-76.

43. Cf. a discussão sobre esta questão nas exposições por nós organizadas, *Josefa de Óbidos e o tempo barroco* (Palácio Nacional da Ajuda, 1991) e *Baltazar Gomes Figueira (1604-1674), 'pintor que nos paises foi celebrado'.* (com Jorge Estrela e Sérgio Gorjão, Museu de Óbidos, 2005).

44. Luís de MOURA SOBRAL, texto in *Igreja da Madre de Deus. História, Conservação e Restauro*, Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, IPM, 2002.

Em 2018, quando se comemora o "Ano Europeu do Património Cultural", o Congresso Dinâmicas do Património Artístico – Circulação, Transformações e Diálogos, cujos resultados se reúnem neste volume, constituiu uma profícua oportunidade de reflexão e discussão acerca de temáticas de grande atualidade e pertinência. Neste contexto de apreciação e comemoração do património cultural, da sua eloquência e capacidade de convocar memórias e instigar relações, a tónica é colocada em três aspetos indissociáveis do potencial e fragilidades dos bens artísticos: a sua circulação, transformações e diálogos, desde os tempos mais recuados até à atualidade.

U LISBOA UNIVERSIDADE DE LISBOA
FLUL LETRAS LISBOA
ARTIS INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE FACULDADE DE LETRAS UNIVERSIDADE DE LISBOA
FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR
2018 ANO EUROPEU DO PATRIMÓNIO CULTURAL #EuropeForCulture